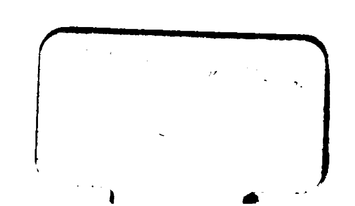




DIE LIEDER FRANZ SCHUBERTS

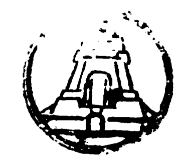
VON

MORITZ BAUER

ERSTER BAND



LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1915



HERMANN KRETZSCHMAR

IN VEREHRUNG ZUGEEIGNET

VORREDE.

Das Studium der Lieder Schuberts führt zu einer ganzen Reihe von Problemen musikalischer, literarischer, sowie allgemein ästhetischer Natur. Schon die ältere Schubert-Literatur nimmt zu ihnen Stellung: das ist bei den Arbeiten Kreissles (1865), Gumprechts (1867), Reißmanns (1873) der Fall. Rissé (1872) mag außer acht bleiben. Die Fülle und Vielseitigkeit dieser Probleme festgelegt und als Erster zu ihrer Lösung sowohl von der musikalischen als literarischen Seite her beigetragen zu haben, ist das bleibende Verdienst Max Friedlaenders, von dessen Arbeiten ich hier nur nenne: „Supplement zum Schubert-Album (1884), „Beiträge zur Biographie Franz Schuberts" (1887), zahlreiche Aufsätze in verschiedenen Zeitschriften (Deutsche Rundschau, Jahrbuch Peters u. a.), „Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen" (1896) und vor allem das grundlegende Werk: „Das deutsche Lied im XVIII. Jahrhundert" (1902). Seit 1894 liegt die 20. Serie (Lieder) der großen Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe vor. In dem Revisionsbericht und der Vorrede zu ihr hat Mandyczewski zahlreiche wertvolle Hinweise, auch auf die Textdichter gegeben. Auf dieser Gesamtausgabe fußen die kleinen Studien Heubergers (1902) und des Franzosen Henri de Curzon (1899). Neuerdings hat Scheibler in einer Reihe sorgfältiger und eingehender Studien die Aufmerksamkeit auf das Verhältnis Schuberts zu seinen Textdichtern gelenkt. Die wichtigsten seiner Arbeiten sind: die Aufsatzfolgen im Jahrgang 1905 der „Rheinlande", „Franz Schuberts einstimmige Lieder im Volkston" (Neue Zeitschr. f. Mus. 1905; Nr. 51, 52). „Die Textdichter von Schuberts einstimmigen Liedern" (Die Musik VI, 1906/7, Heft 8), „Franz Schuberts einstimmige Lieder nach österreichischen Dichtern" (Musikbuch für Öster-

reich (Jahrg. V, 1908). Endlich sei noch meine eigne kleine Studie („Franz Schubert“, Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1909) erwähnt.

Wenn wir uns klar machen, welche Wichtigkeit das Schubertsche Lied für die gesamte Entwickelung des Liedes im 19. und 20. Jahrhundert hat, wie weder Schumann, Franz, Cornelius, Brahms, Wolf ohne Schubert denkbar wären, so erscheint es als eine unerläßliche Forderung, einmal das Schubertsche Lied als Monographie zu behandeln, und zu untersuchen, welches die Punkte sind, die für das Schubertsche Lied bei der noch ungeschriebenen Geschichte des Liedes im 19. Jahrhundert in Betracht kommen. Es mußte sich also handeln um eine Sichtung des ganzen Lieder-Materials nach literarischen, musikgeschichtlichen und ästhetischen Gesichtspunkten. Eine solche Arbeit ist nicht denkbar, ohne zunächst die einzelnen Liedergruppen in bezug auf ihre charakteristischen Merkmale, wie Melodiebildung, Harmonisation, Formenbau, musikalische Illustration des Textes zum Gegenstande der Untersuchung zu machen. Ich habe mich nun entschlossen, die Gruppierung der Lieder nach Textdichtern vorzunehmen. Es ist nämlich nicht schwer, nachzuweisen, daß die Stileigentümlichkeiten Schuberts sehr stark abhängig von dem Dichter sind, den er komponierte: zum Teil ergibt sich das rein äußerlich aus metrischen Eigentümlichkeiten des Dichters, zum Teil aber auch daraus, daß Schubert mit seiner beispiellosen Anpassungsfähigkeit so restlos in dem Stoffdichter aufging, daß wir wirklich von spezifischen Stilunterschieden reden können. Die eigenartige Verwendung des Rezitativs als Interjektion bei Liedern von Matthisson und Hölty, die Wiedergabe der lyrischen Monodien Schillers, der Volkston in der Wiedergabe Goethescher, Claudiusscher und Kosegartenscher Gedichte, die bei jedem wieder eine ganz andersartige ist, die absichtlich archaisierende Melodik, wo die Dichtung altertümliches Gepräge aufweist, sind untrügliche Beweise für das Gesagte. Es schien mir daher unerläßlich zu sein, in einer umfassenden Ästhetik des Schubertschen Liedes die verschiedenen Dichter und Gruppen von Dichtern in ihrem Verhältnis zum Tondichter gesondert zu betrachten, auf dieser Grundlage die Einzelanalysen durchzuführen und deren Ergebnisse zusammenfassend darzustellen. Ich habe also alle diese, nach

Textdichtern geordneten Liedergruppen auf die erwähnten Einzelprobleme hin untersucht, speziell auf Formenbau, musikalische Struktur und Textanpassung, und bin so zu folgender Einteilung des Stoffes gelangt:

Allgemeine Einleitung. Dieselbe enthält eine Einteilung der Schubertschen Lieder in Perioden und deren Begründung. Außerdem bringt sie eine allgemeine musiktheoretische Untersuchung der musikalischen Stilgattungen der Schubertschen Lieder, ihrer melodischen und harmonischen Faktur, sowie der Klavierbegleitung.

Das erste Buch enthält die deutschen Dichter Uz, Herder, Köpken, G. H. Jacobi, Schubart, alsdann Klopstock, Ossian und die Hainbunddichter Stolberg, Claudius, Gotter und Hölty, sowie deren Nachahmer, Zeitgenossen oder Nachfolger: Matthisson, Kosegarten und Salis. Den Abschluß bildet Schiller.

Das zweite Buch ist ausschließlich Goethe gewidmet.

Das dritte Buch geht von den Nachklassikern und älteren Romantikern aus, beginnt mit Körner und Platen, August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel und Novalis; es folgen Ernst Schulze, Friedrich Rückert, de la Motte Fouqué, Carl Lappe, Ludwig Uhland, Wilhelm von Schütz, Z. Werner, die Dresdener Romantiker Friedrich Kind und Theodor Hell, ferner Schmidt von Lübeck; es folgen im zweiten Abschnitte Wilhelm Müller und Heinrich Heine, deren engere literarische Zusammengehörigkeit besonders darzutun sein wird, Ludwig Rellstab, sowie als Anhang Scott und Shakespeare. Der dritte Abschnitt dieses Buches enthält die literarisch mehr isolierten, weniger klassifizierbaren Erscheinungen Alois Schreiber, Johanna Schopenhauer, Friedrich Rochlitz, Bertrand, Richard Roos, Karoline Louise von Klencke, Sam. Friedr. Sautter, Schücking und die Lieder der ungenannten Dichter, sowie als Anhang die Italiener Metastasio und Goldoni.

Das vierte Buch beschäftigt sich mit den österreichischen Textdichtern, von denen folgende zu nennen sind: E. v. Bauernfeld, Gabr. von Baumberg, K. Bernard, Franz von Bruchmann, Castelli, Matthäus von Collin, Craigher, Deinhardstein, Ehrlich, Ermin (J. K. Kumpf), Fellinger, Grillparzer, Hüttenbrenner, Kalchberg, Kenner, Kuffner, Leitner, Leon, Lubi, Mailath, Mayrhofer, Ottenwalt, Pichler, Plattner, Pollak, Prandstetter, Pyrker, Reil, Reißig, Schlechta, Schober, Seidl, Senn, Silbert,

Spaun, Stadler, Stoll, Szekenyi und Zettler. Dieses Buch wird speziell eine ausgedehnte Monographie Mayrhofers enthalten, dem neben Goethe und Wilhelm Müller nicht nur numerisch, sondern auch in bezug auf die Bedeutung der komponierten Lieder die Palme unter Schuberts Textdichtern gebührt.

Der Schlußteil des ganzen Werkes wird eine Übersicht der Schubertschen Lieder nach textlichen Gesichtspunkten, sowie Schuberts Textbehandlung und Textgliederung, also die musikalisch-poetische Deklamation und Metrik und im Anschlusse daran Schuberts Vokalität behandeln, wie sie sich aus den vorhergehenden Spezialuntersuchungen ergibt. Den Abschluß bildet eine kritische Übersicht über Schuberts Verhältnis zu seinen Textdichtern.

Es bildet dieser Schlußteil die Fortsetzung der Allgemeinen Einleitung, mit der er eng zusammengehört. Im Interesse der Beurteilung des Werkes als eines einheitlichen Ganzen möchte ich hierauf besonders hinweisen. Wenn ich trotzdem den Speziellen Teil, als eigentlich kritischen Kommentar, vorwegnehme, so waren es verschiedene Gründe, die mich dazu veranlaßt haben. Dieselben hier näher auszuführen erübrigt sich: ich darf mich der Hoffnung hingeben, daß der Plan der ganzen Arbeit auch in dieser Anordnung die Billigung des Lesers finden werde.

Der vorliegende erste Band umfaßt die Allgemeine Einleitung sowie das Erste und Zweite Buch.

Eine Anzahl von Tabellen ist zur größeren Übersichtlichkeit beigegeben.

Für eine Reihe wertvoller Hinweise bin ich Herrn Geheimrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar, sowie Herrn Dr. Ludwig Scheibler, für sehr freundliche Hilfe den Verwaltungen der Freiherrlich Carl von Rothschild'schen Öffentlichen Bibliothek, des Freien Deutschen Hochstifts und der Musikbibliothek Paul Hirsch zu herzlichem Danke verpflichtet.

Frankfurt a.M., im Juli 1914.

M. BAUER.

INHALTSVERZEICHNIS.

Allgemeine Einleitung.

Spezieller Teil.

Erstes Buch.

Zweites Buch.



Man kann die Geschichte des Liedes durchforschen, soviel man will: man mag es von Heinrich Albert bis Reichardt, von Beethoven bis auf die jüngste Gegenwart studieren: man wird doch immer und immer wieder auf Franz Schubert als den eigentlichen Kernpunkt der gesamten Geschichte des Liedes zurückverwiesen. Das Schubertsche Lied ist ein Problem für sich, wie die Sinfonie Beethovens oder das Drama Wagners; bei allen dreien geht, aller Bemühungen ungeachtet, das historische Verbinden, das Schlagen von Fäden zur Vergangenheit, das Erklären aus der Vergangenheit nur bis zu einer gewissen Grenze. Was jenseits dieser Grenze liegt, ist eben nicht mehr historisches, sondern ästhetisches und psychologisches Problem. Es unterliegt keinem Zweifel, daß diese historischen Fäden auch bei Schubert, wo das oberflächlich hinblickende Auge sie zu leugnen geneigt ist, sich in Fülle nachweisen lassen. Es ist nicht einmal nötig, auf die bekanntesten Beispiele, wie „Hagars Klage", „Die Erwartung", „Ritter Toggenburg" hinzuweisen: denn hier handelt es sich zum Teil schon mehr um bewußte oder unbewußte Nachahmung Zumsteegs; aber eine ganze Reihe von Beziehungen zu Schulz, Neefe, Reichardt, Gluck, Mozart, lassen sich unschwer erweisen und werden in noch höherem Grade die Aufmerksamkeit des Historikers beanspruchen müssen, als dies bisher der Fall war: man betrachte daraufhin z. B. die Matthissonschen Lieder u. a. m., man suche namentlich die Beziehungen zur zeitgenössischen Opernarie auf und verfolge die ganze dramatische Ausgestaltung der Rezitative etwa in den Gesängen des Ossian. Aber selbst wenn alle diese Fäden geschlagen und bei jedem einzelnen Schubertschen Liede auf das Gewissenhafteste nachgeprüft worden sind, drängt sich uns immer aufs Neue das Gefühl auf, das Problem Schubert noch nicht gelöst zu haben. Es kommen hier eine große Reihe von Momenten zusammen, die teils musikalischer, teils poetischer Natur sind und die sich jeder historischen Betrachtung entziehen.

Das hängt mit dem Charakter des Liedes im Allgemeinen zusammen, das als Kunstwerk eine äußerst komplizierte Erschei-

nung darstellt. Im Mittelpunkte des künstlerischen Prozesses der Liedkompositionen steht die Dichtung. Sie wirkt primär auf Phantasie und Herz des Tondichters, sie löst sekundär musikalische, rhythmische und metrische Assoziationen in ihm aus. Daher ist der Tondichter niemals ganz unabhängig, weder musikalisch noch poetisch, wenn er ein Gedicht komponiert: daher bleibt der Dichter immer die Quintessenz des erzeugten Kunstwerks und die ausschlaggebende Instanz für die aufgewendeten Kunstmittel. Daher sprechen die Tondichter oft in ihren Liedern eine von ihren anderen Schöpfungen harmonisch und melodisch abweichende Sprache, weil eine fremde Phantasie die eigne im Banne hält. Je mehr dies der Fall ist, je mehr der Tondichter seine eigene Individualität an die des Textdichters verliert, um so inniger wird die Verschmelzung, um so einheitlicher das Kunstwerk werden. Die Melodik des Tondichters wird sich dem Wortklange, die Harmonik dem Wortsinne, der Rhythmus dem Metrum des Gedichtes anschließen, und in allen Momenten werden wir auf Abweichungen von der sonstigen Schreibweise des Tondichters stoßen, auf Selbstverleugnungen, die erst das letzte Eindringen in eine fremde Persönlichkeit ermöglichen. Der Tondichter löst sich im Wortdichter auf: je vollkommener er dies vermag, je stärker seine Assimilationsfähigkeit ist, je weniger spezifisch musikalische Eigentümlichkeiten als Rest zurückbleiben, um so vollendeter ist die Aufgabe gelöst, die Liedschöpfung geworden.

Da Schubert diese Fähigkeit in weitestgehendem Maße besaß, so erklärt sich seine geradezu erstaunliche Fähigkeit, den verschiedensten Dichtern nahetreten und gerecht werden zu können. Wenn man bedenkt, daß derselbe Mann fähig war, die gesamte Lyrik von 1740 bis 1830 in Töne umzusetzen, daß Uz, Hölty, Kosegarten seinem Empfinden ebenso nahe stand, wie Goethe, Schiller, Rückert, Heine, so steht man vor einer Universalität des poetischen Verständnisses, die in der Geschichte des Liedes ihresgleichen nicht hat. Diese Tatsache ergibt nun die andere, daß Schubert für viele der Dichter, die er vertont, seinen eignen Stil hat. Es ist kein Zufall, daß wir gerade bei der Komposition Matthissonscher Gedichte bestimmten Eigentümlichkeiten begegnen, die sich aus der Vermischung von strophischer Form mit dem Rezitativ ergeben: es ist charakteristisch, daß wir in der „Winterreise“ mit Vorliebe der variiert

strophischen Form, bei Scott bestimmten Rhythmen, im „Schwanengesang“ ganz bestimmten Modulationsreihen begegnen. Die Art, wie Schubert die Klopstocksche Lyrik von der Claudiusschen, diese wieder von derjenigen Kosegartens unterscheidet, die Art, wie die verwandten Geister Matthisson und Hölty auch musikalisch miteinander verknüpft sind, das Vorwiegen des pathetisch-dramatischen Stils, wenn er Schiller komponiert, die sorglos naive Melodik seiner kleineren Goethelieder: all das legt uns den Wunsch nahe, das Schubertsche Lied nach Maßgabe der Dichter zu betrachten und zu versuchen, Stileinheiten und Stilverwandtschaften zu finden. Das ist nur möglich, wenn wir das deskriptive Verfahren einschlagen, wenn wir jedes seiner Lieder genau untersuchen und die gewonnenen Resultate zu allgemeinen Schlußfolgerungen benutzen. Diese Arbeit muß geleistet werden, wenn es möglich sein soll, zu einer einwandfreien Ästhetik des Schubertschen Liedes und ferner zu einer Geschichte des Liedes im 19. Jahrhundert vorzudringen. So, wie alle Fäden sich in Schubert vereinigen, so laufen auch alle wieder von ihm aus, und es wird die Aufgabe einer besonderen theoretisch-musikalischen Untersuchung sein müssen, zu zeigen, daß das Liederschaffen Schumanns, Brahms', andererseits Franz Liszts, Cornelius', vor allem aber Hugo Wolfs in seinen Hauptprinzipien auf Schubert beruht, ja ohne diesen nicht denkbar ist. Eine moderne Sinfonie, ein modernes Chorwerk weisen oft stilistische Ergänzungen und Erweiterungen zu dem musikalischen Ideal der Sinfonie Beethovens, der Chortechnik Bachs und Händels auf; das moderne und modernste Lied dagegen weist nichts auf, was nicht schon bei Schubert vorhanden, entweder angedeutet oder ausgeführt vorhanden wäre. Deklamation, Harmonik, Melodik, Motivik und Kontrapunktik der Begleitung, Auflösung des Arioso in Rezitativ, die gesamte auf Chromatik und Enharmonik beruhende Koloristik, alle diese Kennzeichen neuesten Liederschaffens sind bei Schubert schon vorhanden. Kühnere Chromatik, wie im „Prometheus“ oder in der „Gruppe aus dem Tartarus“, erstaunlichere Enharmonik wie im „Harfenspieler III“, in den „Grenzen der Menschheit“, im „Zwerg“, modernere Behandlung des Rezitativs, wie in „Verklärung“, „Trost an Elisa“, „Fragment aus dem Äschylos“, vollendetere Deklamation wie im „Wanderer“ von Friedrich Schlegel weist kein Lied von Hugo Wolf auf. Nur die sorgfältigste

Analyse all dieser Einzelerscheinungen kann uns in den Stand setzen, das Schubertsche Lied wirklich in seiner zentralen Stellung verstehen zu lernen, und gleichzeitig zu begreifen, warum das Lied den Gipfelpunkt des Schaffens dieses Mannes bedeutet. Man könnte sagen, daß die Wahl der Gedichte ihr Gegenstück findet in vielen seiner reinen Instrumentaldichtungen: daß manche Stelle seiner Sinfonien, Streichquartette, Klaviersonaten erst durch die Analogie mit der einen oder anderen seiner Liederschöpfungen volles Licht erhält: ja man kann es mit Bestimmtheit aussprechen, daß durch alle diese Schöpfungen der Charakter des Liedes hindurchschimmert, so daß wir, wie uns etwa beim Anhören Bachscher Musik der Klang der Orgel, bei Beethovenscher immer der des Orchesters gegenwärtig ist, bei Schubert immer das gesungene Lied empfinden.

Die Einteilung der Lieder in Perioden.

Die Einteilung der Schubertschen Lieder in Perioden ist bisher u. a. versucht worden von Reißmann (1872), welcher vier Perioden annahm, sowie von Scheibler, welcher 1905 sechs Perioden (drei, jede zweigeteilt), annahm[1]. Ich selbst habe 1909 fünf Perioden angenommen, die ich jetzt auf sechs erweitert habe, und die sich wie folgt darstellen:

I. 1811—1814. Schiller, Matthisson, Anfänge von Goethe.

II. 1815 u. 1816. Schiller, Goethe. Alle deutschen Dichter vor und neben Schiller und Goethe: Hölty, Uz, Jacobi, Schubart, Klopstock, Ossian, Stolberg, Claudius, Kosegarten, Salis, Schiller, Goethe, Körner.
Außerdem die unbedeutenderen Österreicher (1815).

III. 1817. Mayrhofer (Ende 1816 beginnend).

IV. 1818—1820. Ältere deutsche Romantiker: Brüder Schlegel, Novalis, Grillparzer, Mayrhofer, II. Gruppe (1819—1820).

V. 1821—1824. Goethe, II. Gruppe (1821—1822), Mayrhofer, III. Gruppe (1824).

---

[1] Vgl. außer den oben zitierten Arbeiten Scheiblers Aufsatz: Zeitschrift der IMG. XI, S. 297—298.

Andere Österreicher: Schober (1822, 1823), Bruchmann (1822, 1823), Matthäus von Collin (1822, 1823).

Jüngere deutsche Romantiker I: Uhland (1822), Rückert (1823), Wilhelm Müller (Müller-Lieder) (1823).

VI. 1825—1828. Österreicher: Craigher (1825), Pyrker (1825), Schlechta (1826), Seidl (1826), Leitner (1827—1828).

Engländer: Scott (1825), Shakespeare (1826).

Goethe III. Gruppe (Mignon-Lieder) (1826).

Jüngere deutsche Romantiker II: Lappe (1824—1825), Schütz (1825), Schulze (1825—1826), Wilhelm Müller II. (Winter-Reise) (1827), Ludw. Rellstab (1828), Heine (1828).

Zu I. Wir haben also Schiller — abgesehen von „Hagars Klage" von Schücking — als Beginn, und zwar ist er in diesen 4 Jahren mit sieben Gedichten vertreten, von denen zwei („Des Mädchens Klage"; „Leichenphantasie") dem Jahre 1811, eines („Der Jüngling am Bache") dem Jahre 1812, zwei („Thekla"; „Der Taucher") dem Jahre 1813 und zwei („An Emma"; „Das Mädchen aus der Fremde") dem Jahre 1814 angehören.

Das Hauptinteresse dieser Periode beansprucht aber Matthisson, von dem 13 Gedichte auf das Jahr 1814 entfallen. Diese Matthisson'schen Gedichte sind fast durchwegs wertvoll, wie man aus den Analysen ersieht, und Schubert hat gerade den aus antikisierenden und modernen Momenten sich zusammensetzenden Stil dieser Gedichte durch die meisterhafte Verwendung des Rezitativs aufs Glücklichste getroffen. In dieser Hinsicht ist „Der Trost an Elisa" eines der besten Lieder.

Demselben Jahre 1814 gehören auch die ersten Goethe-Lieder an und zwar sind es fünf: „Gretchen am Spinnrade"; „Nachtgesang"; „Trost in Thränen"; „Schäfers Klagelied"; „Sehnsucht"; Szene aus Faust: „Wie anders, Gretchen".

Zu II. Die Jahre 1815 und 1816, überhaupt Schuberts liederreichste Zeit, weisen im Wesentlichen deutsche Dichter auf, und zwar nicht weniger als 150 Lieder deutscher Dichter. Unter diesen nehmen Goethe und Schiller die erste Stelle ein,

und zwar ist Schiller in diesen beiden Jahren mit 21 Liedern vertreten, Goethe mit 40. Da Goethe im ganzen mit 68 Liedern (außer den Fragmenten), Schiller mit 41 vertreten ist, so kann man Goethe und Schiller in den Mittelpunkt dieser beiden Jahre stellen. Um sie herum gruppieren sich die deutschen Dichter vor und neben Goethe und Schiller.

Matthisson, dessen Zeit schon 1814 (13 Lieder) beginnt, ist 1815 mit vier, 1816 mit sieben Liedern vertreten. Von Hölty fallen alle Lieder in die Jahre 1815 und 1816, von Uz in das Jahr 1816, von Jacobi ebenfalls, (bis auf die „Litaney auf das Fest Allerseelen" 1818). Ferner gehören an: Schubart dem Jahre 1816 (nur 2 Lieder 1817); Klopstock den Jahren 1815 und 1816; Ossian (hier zu den „deutschen Dichtern" gerechnet) den Jahren 1815 und 1816 (nur „Die Nacht" 1817); Stolberg den Jahren 1815 und 1816 (nur „Lied" und „Auf dem Wasser zu singen" 1823); Claudius dem Jahre 1816 (nur „Der Tod und das Mädchen"; „Das Lied vom Reifen"; „Täglich zu singen" fallen in das Jahr 1817). Alle Kosegarten-Lieder gehören dem Jahre 1815 an; die Mehrzahl von Salis den Jahren 1815 und 1816 (nur „Fischerlied", „Die Einsiedelei", „Das Grab", zweite Bearbeitung, dem Jahre 1817, sowie der „Jüngling an der Quelle" dem Jahre 1821).

Auch alle Lieder von Körner (mit einziger Ausnahme von: „Auf der Riesenkoppe" 1818) sind 1815 entstanden.

Die einzigen dieser Dichter, die über die Jahre 1815 und 1816 weit hinausreichen, sind Schiller und Goethe, doch beide in stark abnehmender Proportion:

Von Schiller weist auf: das Jahr 1817 fünf Lieder, 1819 vier Lieder, 1823 drei Lieder.

Von Goethe weist auf: das Jahr 1817 zwei Lieder, 1819 zwei Lieder, 1821 sieben Lieder, 1822 fünf Lieder, 1826 vier Lieder.

Das sind keine Zahlen, die an die Jahre 1815 und 1816 heranreichen.

Die erste Periode weist (außer „Am See" von Mayrhofer und dem „Ammenlied" von Lubi) keine österreichischen Dichter auf. Zwischen die deutschen Dichter der zweiten Periode fallen einige österreichische Dichter, doch keine bedeutenden. Es sind die folgenden, sämtlich im Jahre 1815 komponierten:

Schlechta „Auf einen Kirchhof" II, 1; Bertrand „Minona" II, 6; Ehrlich „Als ich sie erröten sah" II, 15; Ermin „Der

Mondabend" II, 20; Fellinger „Die Sterne" II, 86; Bernard „Vergebliche Liebe" II, 88; Fellinger „Die erste Liebe" II, 94; Zettler „Trinklied" II, 97; Bertrand „Adelwold und Emma" II, 132; Kenner „Grablied" II, 166; Stadler „Lieb Minna" II, 168; Kenner „Der Liedler" II, 184; Kenner „Ballade" II, 198; Baumberg „Cora an die Sonne" III, 50; Baumberg „Der Morgenkuß nach einem Ball" III, 51; Baumberg „Abendständchen" III, 52; Baumberg „An die Sonne" III, 56; Prandstetter „Die Fröhlichkeit" III, 64; Baumberg „Lob des Tokayers" III, 66; Stoll „Lambertine" III, 112; Stoll „Labetrank der Liebe" III, 114; Stoll „An die Geliebte" III, 116; Ermin „Mein Gruß an den Mai" III, 118; Deinhardstein „Skolie" III, 120; Fellinger „Die Sternenwelten" III, 121; Kalchberg „Die Macht der Liebe" III, 123; Reißig „Die Zufriedene" III, 154; Mayrhofer „Liane" III, 165; Mayrhofer „Augenlied" III, 168. Das Jahr 1816 weist überwiegend Deutsche auf; von Österreichern nur: Mayrhofer mit zehn Liedern, die, im Herbst beginnend, die Vorläufer der großen Mayrhoferlieder 1817 darstellen, auch meist einfachere Gebilde sind; (bis auf die Ballade: „Liedesend", „Lied eines Schiffers an die Dioskuren", „Geheimnis", „Abendlied der Fürstin"); Schober mit einem einzigen Lied „Am Bach im Frühling", und Collin mit zweien („Leiden der Trennung", „Licht und Liebe").

Zu III. Die dritte Periode, 1817 umfassend, stellt die erste Hauptzeit Mayrhofers dar: 15 Lieder, darunter die ganz großen Gesänge: „Fahrt zum Hades", „Philoktet", „Memnon", „Antigone und Ödip", „Auf der Donau", „Uraniens Flucht", „Iphigenia", „Atys", und eine Anzahl feinster Genrebilder, von denen genannt seien: „Alpenjäger", „Wie Ulfru fischt", „Schlaflied", „Am Strome", „Nach einem Gewitter". Es ist vielleicht kein Zufall, daß diesem Mayrhoferjahr par excellence die ganz bedeutenden Schillerlieder „Gruppe aus dem Tartarus", „Elysium", „Der Kampf" angehören, wie ja überhaupt zwischen Schiller und Mayrhofer eine enge Wesensverwandtschaft besteht, sofern eine solche zwischen Genie und Talent möglich ist.

Zu IV. Die vierte Periode rechne ich von 1818 bis 1820. Man kann sie als diejenige der älteren Romantiker bezeichnen; speziell der drei Häupter der Romantik, A. W. v. Schlegel, Friedrich Schlegel und Novalis. A. W. v. Schlegel reicht mit den ersten Gesängen bis in das Jahr

1816 zurück; die Jahre 1818 bis Januar 1821 weisen auf: „Lob der Thränen“, die wundervollen Petrarca- und Dante-Sonette, die ich hier nicht ganz korrekterweise zu Schlegels Dichtungen rechne, und die „Gefangenen Sänger“. Von Friedrich Schlegel gehören von sämtlichen 16 Liedern zwölf den Jahren 1818—1820 an, ebenfalls alle sechs von Novalis. Auch das einzige Gedicht von Grillparzer, das Schubert komponierte: „Berthas Lied in der Nacht“ gehört dieser Epoche an. Die zweite Gruppe Mayrhoferscher Gesänge gehört ebenfalls den Jahren 1818 (eins), 1819 (fünf), 1820 (fünf) an, darunter die mehr lyrischen „An die Freunde“, „Beim Winde“, „Sternennächte“, „Trost“, das „Nachtstück“, und die heroischen: „Orest auf Tauris“, „Der entsühnte Orest“, „Freiwilliges Versinken“, „Sehnsucht“, „Der zürnenden Diana“.

Zu V. Die fünfte Periode, der Zeitraum von 1821 bis 1824 weist zwei liederarme Jahre auf, das Jahr 1821 mit zwölf, das Jahr 1824 mit nur sieben Liedern: merkwürdigerweise entspricht dieses letztere, das zweite seines Hauslehrer-Aufenthalts in Zelécz, dem ersten 1818, das auch nur 14 Lieder zeitigte. Vor Allem gehören dieser Periode an: die zweite Goethe-Blüte, und zwar 1821 „Versunken“, „Geheimnis“, „Grenzen der Menschheit“, zwei Mignon-Lieder und zwei Suleika-Lieder; 1822 „Der Musensohn“, „An die Entfernte“, „Am Flusse“, „Willkommen und Abschied“, „Wanderers Nachtlied“. Dazu kommt die dritte und letzte Mayrhofer-Gruppe der Jahre 1822 und 1824, umfassend „Nachtviolen“, die „Heliopolis-Gesänge“, „Der Sieg“, „Abendstern“, „Auflösung“, „Der Gondelfahrer“. Von anderen österreichischen Dichtern treten in dieser Periode besonders in den Vordergrund Schober (1822, 1823), Bruchmann (1822, 1823), Senn (1822, 1823), M. v. Collin (1822, 1823), der letzte als der Bedeutendste; von deutschen Romantikern Uhland (1822), Rückert (1823). Vor Allem aber bilden einen wesentlichen Bestandteil dieser Epoche die „Müllerlieder“ vom Jahre 1823. So vereinigen sich in dieser Periode die drei Höhepunkte Schubertschen Liederschaffens: Goethe, Mayrhofer, Müller.

Zu VI. Die sechste und letzte Periode bringt von österreichischen Dichtern Craigher (1825), Pyrker (1825), Schlechta (1825, 1826, 1828), Seidl (1826), Leitner (1827, 1828); dann Walter Scott (1825) und Shakespeare (1826);

von deutschen Romantikern Ernst Schulze (1825—1826), Karl Lappe (1824—1825), von den Brüdern Schlegel eine geringe Nachlese (drei Lieder 1825), Wilhelm Müllers „Winterreise“ (1827) und zum Schlusse Rellstabs und Heines Lieder (1828).

Numerisch verteilen sich die Lieder folgendermaßen:

1811	4	
1812	2	
1813	9	
1814	23	
1815	144	Goethe, Schiller und deutsche Dichter.
1816	106	
1817	47	Mayrhofer.
1818	14	
1819	22	
1820	17	
1821	12	
1822	20	
1823	37	Müllerlieder.
1824	7	
1825	22	
1826	27	
1827	37	Winterreise.
1828	17	

Wir haben also drei Maxima, deren erstes sich um Goethe, Schiller und die deutschen Dichter vor und neben ihnen, deren zweites sich um Mayrhofer, und deren drittes sich (zweimal) um Wilhelm Müller gruppiert.

Die formalen Kategorien.

Die formalen Kategorien, die in Schuberts Liedern zur Verwendung kommen, sind in kurzer Einteilung folgende:

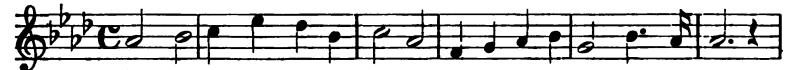
1. Reine Strophenlieder.
2. Variiert strophische Lieder.
3. Durchkomponierte Lieder (Wechsel von Rezitativ und Arioso).
4. Gemischte Lieder (gemischt aus strophischen, oder variiert strophischen Bestandteilen mit Rezitativ bezw. Arioso).
5. Der neue Formtypus.

Die reinen Strophenlieder schließen sich eng an diejenigen von Schuberts Vorgängern und lassen sich in zwei
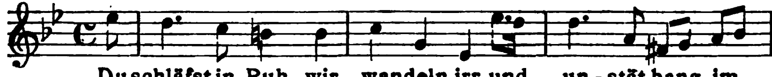
Gruppen teilen: in solche,. wo die strophische Form wirklich dem Inhalt genügt, das ist der Fall in Liedern, wo die Strophen homogenen Inhalt haben: z. B. in Trink- und Geselligkeitsliedern, ferner in Goethes heiteren Liebesliedern: („Die Spinnerin" III, 44; „Goldschmiedgesell" III, 49; „Wer kauft Liebesgötter" III, 43; „Liebhaber in allen Gestalten" III, 46); sowie in manchen Liedern von Kosegarten: („Von Ida" II, 174; „Die Erscheinung" II, 175; „Das Sehnen II, 177; „Schwanengesang" III, 150) und vielen anderen. Oft hat man den Eindruck, daß das Singen aller Strophen garnicht gedacht war: Es enthalten z. B.:

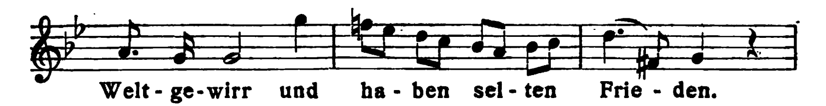
Kosegarten „Luisens Antwort" III, 152 . . .	19	Str.
„ „Idens Schwanenlied" III, 148 . .	17	„
Körner „Schwertlied" II, 78	16	„
Claudius „Das Lied vom Reifen" V, 36 . .	15	„
Klopstock „Die Gestirne" IV, 114	15	„
Schiller „Die vier Weltalter" IV, 56	12	„
Kosegarten „Alles um Liebe" II, 212	10	„
„ „Huldigung" II, 210	9	„
Claudius „Phidile" IV, 242	9	„
Pichler „Lied" IV, 212	8	„
Schubart „Grablied an einen Soldaten" IV, 140	8	„
Schlegel „Lebensmelodien" IV, 72	7	„

Hier verbietet sich der Vortrag aller dieser Strophen von selbst; oft aber auch stoßen wir auf Strophenlieder (2. Gruppe), wo nicht die übermäßige Länge, sondern die Nichtübereinstimmung von Melodie und Textstrophen den Vortrag abschwächt oder gar unmöglich macht. In diese Kategorie gehören z. B.: „Der Gott und die Bajadere" von Goethe III, 32, oder „Die Sterbende" von Matthisson II, 100, wo die folgenden Strophen vom Komponisten so wenig berücksichtigt werden, daß es heißt:
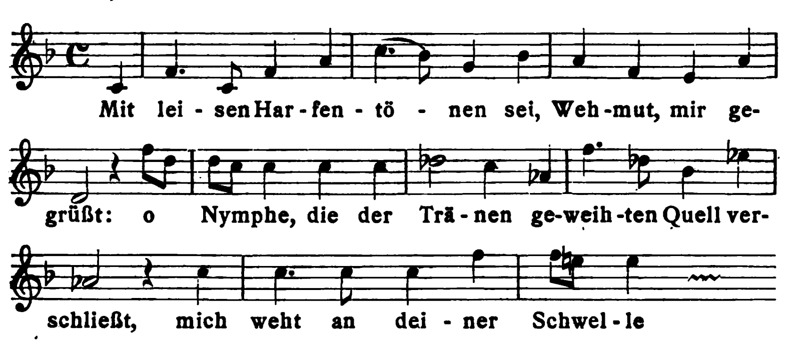


oder im „Totenkranz für ein Kind" von Matthisson III, 61, wo es in Strophe 2 heißt:





Solche Deklamation kommt **niemals** bei Schubert vor, sobald er die Melodie zu einer Strophe erfindet. Ähnliches gilt von dem an sich sehr wertvollen, ja bedeutenden Liede „Geist der Liebe" von Matthisson II, 180 und „Lied" (Ins stille Land) von Salis IV, 66. Ebenso geht aus Rochlitz „Klagelied" I, 52 mit Sicherheit hervor, daß Schubert nur an die musikalische Illustration der ersten Strophe gedacht haben kann. Was aber Schuberts Strophenlieder vor denen seiner Vorgänger besonders auszeichnet, ist die Sicherheit, mit der er im kleinsten Rahmen harmonisiert, moduliert und illustriert — das ist z. B. bei Reichardt nicht der Fall. So beispielsweise bei „Wehmut" von Salis IV, 64:



Diese Modulation nach *As*-dur ist in einem so einfachen Strophenliede sehr auffallend: der Komponist wendet sich nachher ebenso plötzlich nach *F*-dur zurück: es sollte nur der „Tränenquell" durch das weiche *As*-dur charakterisiert werden. Ähnliches finden wir in Matthissons „Lebenslied" IV, 250, wo die *C*-durmelodie plötzlich bei den Worten: „wechseln auf Erden wie Dämmerung und Nacht" nach *C*-moll übergeht. Besonders merkwürdig ist „Trost" (ungenannter Dichter) V, 5; dies einfache Strophenlied, obwohl in *E*-dur stehend, beginnt in *Gis*-moll, wendet sich dann über *H*-dur nach *G*-dur („still fühl ich's in mir"), um sich erst bei den Schlußworten („nimmer lange weil' ich hier") der *E*-durtonart zuzuwenden. Man betrachte auch die feinen, sinnvollen Modulationen *D*-dur — *B*-dur — *C*-dur —

A-moll — *G*-dur in Silberts einfachem Strophenliede „Himmelsfunken“ VI, 14. Man studiere ferner die Feinheiten in der Modifikation der Begleitung in Fellingers „Die Sterne“ II, 86, Kosegarten „Die Mondnacht“ II, 208, „Alles um Liebe“ II, 212 und anderen Liedern Kosegartens, sowie in Höltys „Die Liebe“ II, 259 und zahlreichen anderen. Einen Übergang zur zweiten Gruppe bildet die nicht häufige Kombination von rein strophischen und variiert strophischen Bestandteilen. Beispiel: „Der Schäfer und der Reiter“ von De la Motte Fouqué V, 6.

Die variiert strophischen Lieder nehmen unter den Liedern einen großen Raum ein. Dieser Typus stellt — um das gleich vorweg zu nehmen — den vollendetsten der Schubertlieder dar. Schubert hat sich offenbar zu diesem Typus als dem vollkommensten durchgearbeitet, so daß sich graphisch die Entwicklung folgendermaßen darstellen würde:

Reines Strophenlied. Durchkomponiertes Lied (bzw. einstrophiges und gemischtes Lied).

Variiertes Strophenlied.

In der Tat weisen die Tabellen, das Verhältnis der Stilgattungen betreffend, diesen Zusammenhang auf:

Tabelle, das Verhältnis der Stilgattungen betreffend.

Dichter	Hauptzeit	Stroph.	Var.-Str.	Durchkomp.	Einstr.	Gemischte
Uz	1816	2	2		1	
Herder	—	1				1
Köpken	—	1				
Jacobi	1816	6		1		
Schubart . . .	1816/17	3	1			
Klopstock . . .	1815/16	7	3	3		
Ossian	1815/16			6	1	1
Stolberg . . .	1815/16	5		2		
Claudius . . .	1816	8	1	3		
Hölty	1815/16	15	3	1	2	2
Matthisson . .	1814/16	9	4	6		6
Kosegarten . .	1815	21		1		
Salis	1815/16	13	1			
[1] Schiller . . .	1815/16 1817/19	17	6	18		

[1] Schiller: 1815/16 13 Stroph. gegen 8 Durchk.
1817/19 3 „ „ 2 Var.-Str. gegen 4 Durchk.

Dichter	Hauptzeit	Stroph.	Var.-Str.	Durch-komp.	Einst.	Ge-mischte
[1] Goethe . . .	1815/16					
	1819/22	19	18	23	5	3
	1826					
Körner	1815	11		2		
Schlegel, A. W. .	1816					
	1818	5	2	3		
Schlegel, Fr. . .	1818/20	3	9	3		
Novalis	1819	3		1	1	1
Schulze, E. . .	1825/26	1	8			
Rellstab	1828	1	7	1		
Rochlitz	1812					
	1816	3				
De la Motte Fouqué . . .	1814					
	1816	1	2	2		
	1817					
Rückert	1821/23		5			
Schreiber . . .	1818	2		2		
Lappe	1824/25		1	1		
Scott	1825	2	6			
Müller	1823	10	4	6		
	1827		20	4		
Heine	1828		5	1		
[2] Mayrhofer . .	1816/17					
	1819/20	10	10	26		
	1822/24					
Baumberg . . .	1815	5				
Bruchmann . .	1822/23	2	1	1		1
Collin	1816					
	1823/25		1	5		
Leitner	1827	3	5			
Pichler	1816					
	1821	2		2		
Schlechta . . .	1820/28		6	1		
Schober		4	2	6		
Seidl	1826	3	8			
Stoll	1815	2		1		

Wir sehen aus der Tabelle, daß, je früher die Kompositionsperiode liegt, um so mehr die einfach strophischen Lieder die variiert strophischen und durchkomponierten überwiegen. Hölty z. B., dessen Lieder den Jahren 1815 und 1816 angehören, weist

[1] Goethe: 1815/16 17 Stroph. gegen 7 Var.-Str. gegen 11 Durchk.
1819/22 1 „ „ 8 „ „ 5 „
1826 — — 3 „ „ 1 „

[2] Mayrhofer: 1816/17 8 Stroph. gegen 6 Var.-Str. gegen 11 Durchk.
1819/20 — 2 „ „ 7 „
1822/24 1 „ „ 1 „ „ 5 „

15 strophische, 3 variiert strophische, 3 durchkomponierte Lieder auf; Matthisson (1814—1816) 9 strophische, 4 variiert strophische, 6 durchkomponierte (und 6 gemischte); Kosegarten (1815) 21 strophische, nur 1 durchkomponiertes; Salis (1815—1816) 13 strophische, 1 durchkomponiertes; Körner (1815) 11 strophische, 2 durchkomponierte. Dagegen sehen wir schon bei den Romantikern ein anderes Verhältnis: Bei A. W. Schlegel kommen 5 strophische auf 2 variiert strophische und 3 durchkomponierte; bei Friedrich Schlegel 3 strophische gegen 9 variiert strophische und 3 durchkomponierte; bei Ernst Schulze 1 strophisches gegen 8 variiert strophische; bei Rückert sind alle 5 variiert strophisch; bei Scott 6 von 8; bei Heine 5 von 6; bei Müller haben wir in den Müllerliedern 10 strophische gegen 4 variiert strophische gegen 6 durchkomponierte; in der „Winterreise" 20 von 24 variiert strophisch; bei Rellstab 7 von 9 variiert strophisch. Ähnliches gilt von den Österreichern; Gabriele Baumberg (1815) weist nur strophische auf; bei Mayrhofer erreichen strophische und variiert strophische die gleiche Zahl, doch nehmen die strophischen mit den Jahren ab, (s. Tab.); bei Leitner (1827) kommen auf 8 Lieder 5 variiert strophische; bei Seidl (1826—1828) auf 11 8 variiert strophische. Speziell bei Goethe ist die Abnahme der strophischen, die Zunahme der variiert strophischen in den drei Hauptepochen aufs Genaueste zu verfolgen (s. Tab.). Diese Tatsachen weisen auf die vorhin ausgeführte Zunahme der variiert strophischen Form in den späteren Jahren bei Abnahme der reinen Strophenlieder hin.

Betrachten wir nun den Typus des variierten Strophenliedes etwas näher. Er kommt schon bei Neefe und namentlich Zelter[1] vor; auch bei den andern Vorläufern Schuberts, z. B. Reichardt: „Wechsel", „Das Blümlein Wunderschön", „Johanna Sebus", „Der Schatzgräber". Doch tritt diese Form bei ihm noch vollständig zurück gegen das durchkomponierte Lied einerseits und das reine Strophenlied andererseits. In Reichardts „Goethes Gedichte, Lieder, Oden, Balladen und Romanzen" ist im ersten Bande nur ein einziges variiert strophisch, im zweiten Bande von 44 Liedern nicht ein einziges, im dritten von elf Liedern ein einziges und im vierten sind von neun zwei variiert strophisch.

---

[1] Siehe Kretzschmar, Geschichte des deutschen Liedes, S. 270, 311—312.

Auch Zumsteegs Verhalten war zu untersuchen. In den „Kleinen Balladen und Liedern" enthält:

Band I nur strophische und durchkomponierte,
„ II folgende variiert strophischen:
Seite 1. Ernestine an Ferdinand.
„ 3. Thirza.
„ 22. Die Welt ohne sie.
„ 26. Was ist Liebe (zu beachten Wechsel zwischen Dur- und Mollstrophe).
„ IV enthält folgende variiert strophischen:
Seite 9. Der Veilchenkranz.
„ 20. Die Zeit der Liebe.
„ 28. Lied.
„ V enthält keine variiert strophischen.
„ VI enthält keine variiert strophischen.
„ VII enthält nur:
Seite 29. La jeune fille et la rose (durchkomponiert und teils variiert stropisch).

Mit Schubert aber erreicht das variiert strophische Lied seine höchste Ausbildung, ja es wird der Typus, in dem Schubert sich am reinsten und vollendetsten ausspricht[1]. So wie Beethoven die Sonatenform erweitert, wie er die einzelnen Bestandteile umbaut, (Einführung des sogenannten Zusatzteiles), die Tonalität des Seitensatzes ausgestaltet u. s. f., so müssen wir uns etwa die Vollendung des variiert strophischen Liedes durch Schubert denken. Und dieses variiert strophische Lied mit all seinen Varianten wird zur formalen Grundlage des Kunstliedes des ganzen 19. Jahrhunderts. Mendelssohn, Franz, Cornelius, Liszt, Jensen, Schumann, Brahms und Wolf und alle anderen fußen im Wesentlichen auf dieser Form. Vor ihr tritt die rein strophische Form mehr und mehr in den Hintergrund: am meisten ist sie noch bei Mendelssohn, Franz und Löwe vertreten, bei Brahms nur dort, wo er sich absichtlich ans Volkslied anlehnt.

Allerdings ist dabei nicht zu übersehen, daß die Benennung „variiert strophisch" besonderer Erklärung bedarf. Was wird variiert? Entweder die Melodie, indem etwas an ihr geändert wird, sei es dem Texte zuliebe, sei es aus rein musikalischem

[1] Es sei hier auch auf C. M. v. Webers Lieder hingewiesen, die sich über den Zeitraum von 1808—1821 erstrecken: von ihnen sind 25 rein strophisch, 6 durchkomponiert und 9 variiert strophisch.

Variationsbedürfnis; ein Spezialfall ist die noch zu besprechende Wendung der Liedmelodie von Dur nach Moll oder umgekehrt. Oder die Klavierbegleitung. Dieses rein variationsartige Prinzip findet sich bei Schubert sehr viel seltener, als bei seinen Nachfolgern. Die Variierung entwickelt sich bei Schubert rhythmisch und melodisch meistens aus der Hauptmelodie heraus, weicht melodisch und harmonisch ab, und besteht, wenn es sich um die letzte Strophe handelt, häufig in Dehnungen. Man betrachte daraufhin das Lied „Du bist die Ruh“ von Rückert, VIII, 4. Hier ist die dritte und letzte Strophe modulatorisch verändert. Aber um hier die Cäsur nach „Glanz“ zu vermeiden, ändert Schubert den metrisch-musikalischen Bau:

Strophe	1 und 2	Zeile	1 und 2	4 + 4
„	1 und 2	„	3 und 4	4 + 6
Halbstrophe	3	„	1 und 2	8 + 4

Also statt: Dies Augenzelt von deinem Glanz (1 2 3 4)
Allein erhellt, o füll es ganz (1 2 3 4)

deklamiert Schubert:

Dies Augenzelt von deinem Glanz allein erhellt, (1 2 3 4 5 6 7 8)
O füll es ganz, o füll es ganz. (1 2 3 4)

Im folgenden habe ich versucht, für das variiert strophische Lied Schuberts einige Formtypen aufzustellen, deren Buchstabenbezeichnung die wesentlichen Übereinstimmungen andeutet. Die Zahlen bedeuten die Strophen des Gedichtes, die Klammern deuten an, daß Schubert hier zwei poetische Strophen zu einer musikalischen zusammengefaßt hat.

Typus A.

Heine, Ihr Bild. IX, 167	1 = 3 2 verändert
„ Das Fischermädchen IX, 172	1 = 3, *As*-dur 2 = 1 = 3, aber in *Ces*-dur
„ Die Stadt. IX, 175	1 = 3 (mit geringfügigen Abweichungen) 2 verändert

Mayrhofer, Lied eines Schiffers an die Dioskuren. IV, 221	1 = 3 2 abweichend
„ Am Strome. V, 54	1 = 3 2 abweichend
Müller, Der greise Kopf. IX, 48	1 = 3 2 verändert
„ Die Krähe. IX, 50	1 ähnlich 3 2 verändert
„ Der stürmische Morgen. IX, 60	1 ähnlich 3 2 verändert
Platner, Die Blumensprache. V, 25	1 = 3 2 abweichend
Schlegel, Fr., Das Mädchen. VI, 16	1 = 3 2 abweichend
„ Fr., Die Vögel. VI, 86	1 = 3 2 abweichend
Leitner, Die Sterne. IX, 125	1 = 3 = 4 2 abweichend, Modulation *Es*-dur—*Ces*-dur.

Typus B.

Müller, Gute Nacht. IX, 2	1 = 2 = 3 4 nach Dur gewandt
„ Irrlicht. IX, 30	1 ähnlich 2 3 verändert
„ Das Wirtshaus. IX, 68	1 = 2 3 und 4 abweichend (jede anders)
„ Mut. IX, 70	1 = 2 3 verändert und mit Moll-änderungen wiederholt
Rückert, Du bist die Ruh. VIII, 4	1 = 2 3 verändert durch Modulation
„ Daß sie hier gewesen. VIII, 2	1 = 2 3 verändert

Typus C.

Mayrhofer, Freiwilliges Versinken. VI, 124	1 2 = 3

Typus D.

Leitner, Der Kreuzzug. IX, 114	1 = 4 2 = 5 3 weicht ab
Müller, Erstarrung. IX, 10	1 = 4 2 = 5 3 abweichend
„ Wasserflut. IX, 20	1 = 3 2 = 4
„ Rast. IX, 32	1 = 3 2 = 4
„ Frühlingstraum. IX, 36	1 = 4 2 = 5 3 = 6
„ Die Post. IX, 44	1 = 3 2 = 4
Rellstab, Abschied. IX, 160	1 = 3 = 5 2 = 4 6 aus 2 durch Transposition und Gegenbewegung gebildet. Schluß von 6 = Schluß von 1
Schlechta, Liebeslauschen. VI, 113	1 2 = 4 3 = 5 6 = 7 8 Coda
„ Des Sängers Habe. VIII, 46	1 = 3 2 = 4 5 = 6
„ Fischerweise. VIII, 190	1 = 3 = 5 2 = 4 = 6

Schlegel, Fr., Abendlied für die Entfernte. VIII, 138	1 = 2 3 dasselbe in Moll 4 abweichend 5 = 1 6 = 3 mit freiem Abschlusse
Schober, Schiffers Scheidelied. VIII, 267	1 = 2 = 5 = 6 *E*-moll 3 = 4 Mittelsatz *E*-dur
Schulze, Im Walde. VIII, 96	1 = 3 = 4 = 6 (4 mit geringen Abweichungen) 2 = 5

Typus E.

Müller, Der Neugierige. VII, 149	1 = 2 3 = 4 Seltene Form
„ Auf dem Flusse. IX, 22	1 = 2 3 fast = 4 5 verändert und verändert wiederholt

Typus F.

Müller, Der Lindenbaum. IX, 16	1 = 4 2 zum Teil nach Moll gewandt 3 abweichend
„ Rückblick. IX, 26	1 = 5 2, 3, 4 weichen ab
Rellstab, Aufenthalt. IX, 151	1 = 5 2 = 4 3 abweichend
Schlegel, Fr., Der Knabe. VI, 88	1 = 5 2 = 4 3 abweichend
Schober, Pilgerweise. VII, 108	1 = 8 2 = 7 4 = 5 3 und 6 frei gestaltet

Schulze, Über Wildemann. VIII, 216	1 = 5 2 = 3 4 abweichend 5 = 1
Leitner, Vor meiner Wiege. IX, 108	1 = 2 = 5 Moll 3 und 4 Mittelsatz in Dur
v. Schütz, Nun, da Schatten niedergleiten. VIII, 143	1 = 4 2 und 3 abweichend

Komplizierter Typus.

Mailath, Der Blumen Schmerz. VI, 210	1 = 7 2 verändert 3 = 4 5 und 6 Mittelsatz *A*-dur 7 = 1 (in der zweiten Hälfte) 8 Coda
Müller, Der Wegweiser. IX, 64	1 = 3 2 frei nach Dur gewandt 4 verändert und mit abermals abweichendem Schluß wiederholt
„ Trockne Blumen. VII, 178	1 = 2 3 verändert 4 = 5 = 1 = 2 6 und 7 (Dur) abweichend 8 = 6 9 = 7 (mit Schlußdehnung)
Reil, Das Lied im Grünen. IX, 85	1 = 2 *A*-Dur 3 = 4 *D*-dur — *B*-dur — *D*-dur 5 = 1 = 2 6 = 7 *A*-dur, *Fis*-moll 8 = 1 = 2 = 5 9 Coda zum Teil 1. *D*-moll-*A*-dur

Schlechta, Totengräberweise. VIII, 198	1 = 3 = 6 2 = 4 = 7 5 verändert, doch auf Melismen von 2 zurückgreifend
Schlegel, Fr., Die Rose. VII, 18	1 = 2 *G*-dur 3 abweichend 4 = 1 in Moll 5 = 4 letzte Takte kehren nach Dur zurück
Schulze, Im Frühling. VIII, 207	1 + 2 = 3 + 4 = 5 + 6, nur 5 in Moll
" Lebensmut. VIII, 206	1 + 2 = 3 + 4 5 + 6 dasselbe in Moll 7 + 8 entsprechen 3 + 4, mit 9 + 10 etwas veränderter Melodie
Seidl, Im Freien. VIII, 184	1 *Es*-dur 2 ähnlich 1, Schlußzeile übereinstimmend 3 verändert, Dominanttonart 4 verändert, doch als rhythmische Einheit mit 1, 2, 3 erkennbar. Mixolydisch zur Tonica zurückkehrend. 5 verändert. Dominanttonart 6 anfangs wie 4, mit Orgelpunkt scheinbar nach *Es*-dur zurückkehrend, dann nach *As*-dur cadenzierend 7 = 1 8 Coda

Seidl, Das Zügenglöcklein. VIII, 237 1 *As*-dur
2 = 1 Wendung nach *As*-moll
3 = 2 Rückkehr nach *As*-dur
4 = 1
5 = 3
Melodisch alle Strophen identisch, nur modulatorisch verschieden.

In diesen Typen kehrte oft ein Spezialfall wieder, nämlich der des Wechsels einiger Melodiestrophen von Dur nach Moll oder umgekehrt. Schubert erreicht hierdurch ganz große Wirkungen. Ich habe hier in erster Linie diejenigen Lieder im Auge, bei denen der Dur-Moll-Wechsel nicht innerhalb einer Gedichtstrophe, sondern zwischen verschiedenen Gedichtstrophen stattfindet. Das ist z. B. der Fall:

Seidl, Am Fenster. VIII, 176
„ Der Wanderer an den Mond. VIII, 234
„ Das Zügenglöcklein. VIII, 237
(Craigher, Die junge Nonne. VIII, 62)
Sautter, Der Wachtelschlag. VII, 2
Schlegel, A. W., Abendlied an die Entfernte. VIII, 138
„ Fr., Die Rose. VII, 18
Schulze, Im Frühling. VIII, 102
„ Lebensmut. VIII, 206
Scott, Romanze aus Richard Löwenherz. VIII, 220
Müller, Gute Nacht. IX, 2
„ Der Lindenbaum. IX, 16.

Außer diesen, wo wirklich die ganze oder der größere Teil der Strophe von Dur nach Moll oder von Moll nach Dur gewandt erscheint, haben wir noch solche variiert strophische Lieder zu unterscheiden, die nur im allgemeinen mit dem Kontrast von Dur und Moll bei unter sich verschiedenartigen Strophen arbeiten; dahin gehören:

Goethe, So laßt mich scheinen (Erste Fassung) VI, 191
Schober, Schatzgräbers Begehr. VII, 35
Seidl, Sehnsucht. VIII, 179
Leitner, Vor meiner Wiege. IX, 108
Scott, Lied des gefangenen Jägers. VIII, 92.

Und endlich haben wir solche variiert strophische Lieder, wo innerhalb einer und derselben Strophe der Dur-Moll-Wechsel auftritt, so daß wir häufig das Gepräge von Vordersatz-Nachsatz haben. Am deutlichsten sehen wir das bei:

Goethe, Heiß mich nicht reden (Erste Fassung) VI, 189

Strophe 1	Zeile 1 Moll
und	„ 2 Dur
	„ 3 Moll
Strophe 3	„ 4 Dur

Ähnliche Beispiele:

Schlegel, Fr., Das Mädchen. VI, 16
„ Blanka. V, 236
„ Der Schiffer. VI, 98
Schober, Pilgerweise. VII, 108
Rückert, Lachen und Weinen. VIII, 7
Werner, Morgenlied. VI, 104.
Mayrhofer, Abendstern. VIII, 18.

Es kommen zwischen der variiert strophischen Form und der durchkomponierten auch Grenz- bzw. Übergangsformen vor; ich möchte hier als besonders hervorspringendes Beispiel Heine „Der Atlas“ IX, 167 erwähnen. Da aus ihm der unten besprochene „neue Formtypus“ hervorgeht, braucht er hier nicht näher charakterisiert zu werden.

Die ersten Arbeiten tragen den Charakter bunt aneinander gereihter Ariosogruppen, oft mit sehr starkem und häufigem Wechsel von Tempo, Taktart und Vorzeichnung. Das Rezitativ spielt bald eine kleinere Rolle, erscheint von dem rein opernhaften Arioso in den Hintergrund gedrängt, wie z. B. in der „Leichenphantasie“, bald tritt es, mit dem Arioso alternierend, mehr hervor. (Schiller, Sehnsucht, erste Fassung. I, 62). Im allgemeinen ist zu sagen, daß dieser Typus in der Frühzeit Schuberts der häufigere ist: teils hängt dies mit der Wahl der Texte, teils aber auch mit der Abhängigkeit des Komponisten von der älteren Kantatenform, speziell von Zumsteeg, zusammen. Es findet sich dieser Formtypus vor allem bei den Gedichten Schillers, Mayrhofers, Ossians und den großen Goethegesängen überall da, wo pathetische Akzente, Exklamationen, dithyrambische Episoden eine frei deklamierende Form verlangen. Besonders lehrreich sind in dieser Bezie-

hung die großen Monodien Mayrhofers („Am See" I, 210, „Liane" III, 165, „Fragment aus dem Aeschylos" IV, 128, „Liedesend" IV, 154, „Fahrt zum Hades" V, 20, „Philoktet" V, 56, „Uraniens Flucht" V, 99, „Atys" V, 159, „Einsamkeit" V, 196, „Orest auf Tauris" VI, 118, „Der entsühnte Orest" VI, 121). Alle Balladen (mit Ausnahme natürlich der strophischen, wie „Der Gott und die Bajadere") gehören diesem aus Rezitativ und Arioso gemischten Typus an.

Oft dient das Rezitativ nur als Einleitung: Klopstock, „Dem Unendlichen" III, 95, Goethe „Geistesgruß" III, 189.

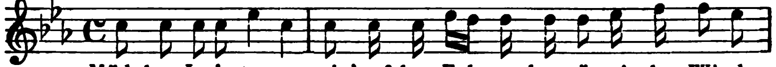
Es kommt ferner vor, daß das Rezitativ nicht regellos mit dem Arioso abwechselnd, sondern, daß eine gewisse Symmetrie hergestellt ist. Das ist der Fall z. B. bei Bruchmanns „An die Leyer" VII, 42, wo dadurch eine Art von Vierteiligkeit zustande kommt:

Rezitativ — Arioso — Rezitativ — Arioso.

Dasselbe gilt von Pope-Herders „Verklärung" I, 68:

Rezitativ — Arioso — Rezitativ — Arioso — Schlußrezitativ.

Doch ist dieser Typus in dieser Regelmäßigkeit selten anzutreffen. Ähnlich ins Arioso eingeschoben, wenngleich stark zurücktretend, findet sich das Rezitativ in Matthissons „Totenopfer" I, 151. Ein Gemisch von freiem Arioso und strophischen Teilen ist: Ossian „Kolmas Klage" II, 161 sowie Matthisson „Adelaide" I, 169. Ein Gemisch von Arioso, Rezitativ und Strophisch weist auf: Schiller „Ritter Toggenburg" IV, 31. Ebenso selten kommt die ausschließliche Verwendung des (akkompagnierenden) Rezitativs vor: dieser Typus findet sich in dem Matthissonschen Liede „Trost an Elisa" I, 154, ferner in Klopstock „Die Sommernacht" III, 82. Er ist insofern von großer Bedeutung, als das ganz frei deklamierte moderne Lied (Liszt, Wolf,) hier anknüpft. Der erste Teil von Ossian „Die Nacht" V, 39 ist ähnlich gebaut (während späterhin Arioso eintritt,) ebenso von „Cronnan" IV, 21. Eigentlich ganz Rezitativ ist „Das Mädchen von Inistore" III, 110, das dem „Trost an Elisa" am nächsten kommt: man beachte die in psalmodierenden Tonwiederholungen aufgelöste melodische Linie:



Als eine größere sehr eigenartige Gruppe stellen sich diejenigen Lieder dar, in denen das Rezitativ in der geschlossenen strophischen oder variiert strophischen Form auftritt. Zu dieser Gruppe gehören eine ganze Reihe Matthissonscher Lieder:

Geisternähe. I, 147. Variiert strophisch kombiniert mit Rezitativ.
Der Abend. I, 161. Strophisch mit Rezitativ.
Lied der Liebe. I, 163. Variiert strophisch mit Rezitativ.
Erinnerungen. I. 166. Variiert strophisch mit Rezitativ.
Der Geistertanz. I. 186. Strophisch mit Rezitativ.
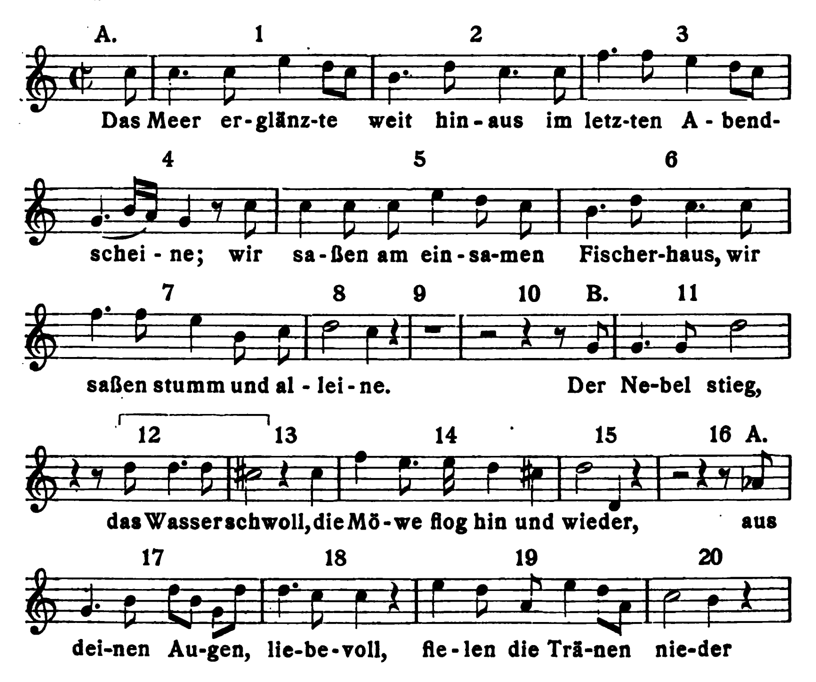
Ferner:

Höltys „An die Apfelbäume, wo ich Julien erblickte". II. 117. Variiert strophisch mit Rezitativ.
Goethe „Schäfers Klagelied". I, 200. Variiert strophisch mit Rezitativ.
„ „Sehnsucht" zweite Fassung. III, 128. Variiert strophisch mit Rezitativ.
Schober „Am Bach im Frühling". IV, 230. Strophisch mit Rezitativ.

Die genannten Formtypen lassen die Scheidung der drei Begriffe Arioso, Rezitativ, Strophe, mehr oder weniger klar erkennen. Zu ihnen gesellt sich gegen den Schluß von Schuberts Schaffen eine Kategorie von Liedern, in denen geschlossene Melodie und Rezitativ soweit verschmolzen sind, daß eins im andern sich völlig auflöst. Dieser Typus ist nicht unabhängig von den andern entstanden, was ja schon aus der Aufstellung der früheren Kategorien hervorgeht: er ist nachweisbar z. B. schon in der ersten Fassung von Schillers „Der Jüngling am Bache" I, 48 bei den Worten: „Sehnend breit ich meine Arme" und: „Ach, ich kann es nicht erreichen", in Schmidt von Lübecks „Wanderer" IV, 217. Aber volle Gestalt gewinnt er erst sehr spät in einzelnen Gesängen der Müllerlieder wie „Der Neugierige", „Ja, heißt das eine Wörtlein", „Pause" („Ist es der Nachklang meiner Liebespein?"), dann aber in der „Winterreise", („Letzte Hoffnung"), „Vor meiner Wiege" von Leitner und ganz besonders in den Gesängen
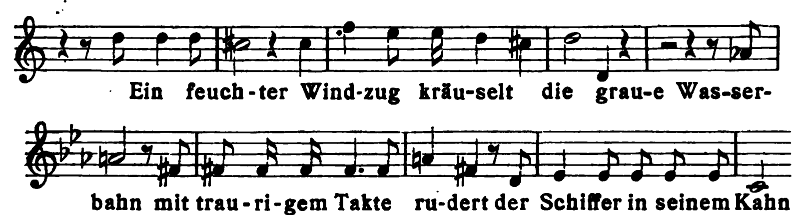
Heines: „Der Atlas“, „Die Stadt“, „Am Meer“, „Der Doppelgänger“.

Diese Lieder, an sich dem Typus der variiert strophischen zuzuzählen, aber von ihm durch die obenerwähnte innere Umgestaltung verschieden, zeigen, wie ganz ohne Interpolationen das Rezitativ in die geschlossene Melodie völlig hineinwächst und aus ihr neues entstehen läßt, ein Neues, das gegeben ist in der völligen Verschmelzung zweier von Hause aus ganz heterogener Stilprinzipien. Es handelt sich hier nicht mehr um rezitativische Partien in strophischen oder variiert strophischen Liedern, sondern diese selbst sind, **ohne ihren geschlossenen Liedcharakter aufzugeben**, Rezitativ geworden, nicht im primitiveren Charakter des Secco-Rezitativs der Ossiangesänge, bestimmter Balladenpartien: sondern die Melodie gewinnt an Freiheit durch die vollkommen rezitativische Behandlung, das Rezitativ aber wird der Liedform so völlig ein- und untergeordnet, daß auch die Begleitung völlig kontinuierlich festgehalten wird. Man betrachte daraufhin das Lied „Am Meer“.



Takt 1—8 geschlossene Kantilene: Takt 10—15 durch die Tremolobegleitung, durch die Tonrepetition in Takt 12 deutlich als rezitativisch empfunden nachweisbar, dennoch aber sich dem Teil A des Liedsatzes melodisch durchaus anschmiegend, Takt 16—20 wieder geschlossene Kantilene. Man ersetze etwa die Tremolobegleitung von Takt 10—15 durch die entsprechenden Akkorde mit halben Noten, so wird man die enge Verschmelzung beider Stilgattungen zu einer neuen gewahr werden.

Ganz analog ist diese Verschmelzung in Heines „Die Stadt". Man beachte die Melodiebildung der ersten, namentlich aber der zweiten Strophe:



Rezitativisch im Charakter, und nur als durch vier Sequenzen hindurchgehender verminderter Septimenakkord (von oben nach unten: *es-c-a-fis-es-c*), also mehr harmonisch als melodisch zu bewerten. „Der Atlas", namentlich aber der „Doppelgänger" sind weitere Belege für diesen Typus. Daß er sich mit dem oben[1] aufgestellten dritten nahe berührt, kann keinem entgehen, ebenso wenig aber, daß Schubert hier am Abschluß seines Schaffens bewußt oder unbewußt neue formale Ausdrucksmöglichkeiten anstrebte. Ihm muß als Ideal vorgeschwebt haben, die organische geschlossene Liedform, die ihm mit Recht dem durchkomponierten Typus gegenüber als die vollkommenere erschien, mit der freien Sprachakzentuierung zu kombinieren. Und es ist wohl mit Sicherheit zu erwarten, daß er, wären den „Schwanengesangsliedern" noch andere gefolgt, auf diesem Wege fortgeschritten wäre. Damit aber ist er tatsächlich zum Begründer der von Wagner für das Musikdrama, von Wolf für das Lied inaugurierten musikalischen Deklamation geworden, deren Wesen darin besteht, daß Tonausdruck und Wortausdruck sich w e c h s e l s e i t i g steigern und dadurch eine unlösbare Verbindung eingehen.

---

[1] Vgl. S. 9.

Melodik.

Die Melodik Schuberts ist, wie schon aus den verschiedenen Stilgattungen hervorgeht, eine sehr verschiedenartige. Sie folgt zum Teil im Anfange fremden Einflüssen; aber ebenso wie in den ersten Streichquartetten und Sinfonien, so erwacht auch im Liede sehr bald die nur Schubert eigentümliche Melodiebildung. Sie ist von den verschiedenen Formgattungen natürlich abhängig: im volkstümlichen Charakter schließt sie sich an die Berliner Schule an, wie wir das namentlich aus einer Reihe einfacher strophischer Lieder ersehen können. Es handelt sich hier um Melodien, wie wir sie aus Schulz, Neefe, Zelter, Reichardt und Phil. Em. Bach kennen. Es gibt eine Anzahl von Liedern, die ohne jede Schubertsche Eigenart sind. Körner „Das gestörte Glück“ III, 24; Reißig „Der Zufriedene“ III, 154; Uz „Die Liebesgötter“ IV, 118; Uz „Der gute Hirte“ IV, 124; Köpken „Freude der Kinderjahre“ IV, 142; Jacobi „Trauernde Liebe“ IV, 152; „Der Weiberfreund“ III, 57, „Lilla an die Morgenröte“ III, 59; „Morgenlied“ IV, 29 und eine Reihe anderer Lieder. Von Klopstockschen Liedern gehören hierher: „An Sie“ III, 78; „Die Sommernacht“ III, 83. Weit häufiger aber, als diese physiognomielosen Typen sind doch die Lieder, in denen zwar der volkstümliche Einschlag festgehalten, aber mit Bestandteilen Schubertscher Melodik vermischt ist, wie man das am besten feststellen kann, wenn man volkstümliche Lieder im Stil der oben erwähnten mit späteren etwa auf Texte von Friedrich Schlegel vergleicht („Der Schmetterling“ III, 225; „Das Mädchen“ VI, 16; „Die Vögel“ VI, 86; „Der Knabe“ VI, 88; „Die Rose“ VII, 18) und anderen.

Wir wollen im folgenden einen Versuch machen, die — verhältnismäßig wenigen — Einflüsse aufzuzeigen, die wir auf Schuberts Lieder nachweisen können. Es handelt sich dabei wesentlich um Einflüsse auf die Melodik als solche, nicht aber auf die Form des Liedes im ganzen, von deren Vorbildern wir schon oben gesprochen hatten.
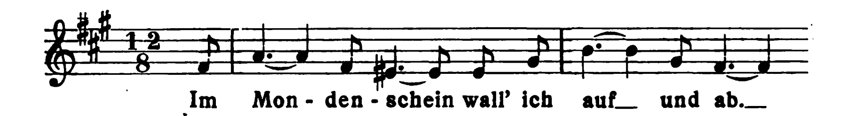
Ich bemerke, daß es sich nur um einige, besonders prägnante Beispiele handelt.

Einflüsse Zumsteegs weisen auf:

Hagars Klage I, 1.
Matthisson „Lied der Liebe“ I, 163.
Schiller „Die Erwartung“ II, 47.
Schiller „Ritter Toggenburg“ IV, 31.

Hier gehen die Einflüsse in der Form, ja zum Teil sogar in der Melodik soweit, daß man von direkten Vorlagen sprechen kann, wie ein Vergleich der Zumsteegschen, mit den Schubertschen Kompositionen lehrt[1]. Daß Zumsteegsche Einflüsse im Stil sich in der ganzen ersten Schaffensperiode auf Schritt und Tritt vorfinden, kann nach dem oben Ausgeführten nicht wunder nehmen[2]. Speziell auf Neefes Art weisen hin: Kosegarten „An Rosa I“ III, 145.

An Beethoven finden sich eine Zahl interessanter Anklänge: so in Hölty „Der Liebende“ II, 123 Beziehungen zur „Eroica“ und zu Beethovens Lied „Ich liebe dich“. Hölty „Die Laube“ II, 159 zeigt Anklänge an Beethovens „Adelaide“[3]. Bruchmann „Schwestergruß“ VII, 38 zeigt deutlich Beethovenschen Charakter, erinnert an das Finale der „Eroica“.



Daneben seien einige Lieder erwähnt, in denen Klavierbegleitungsepisoden von Beethovenschem Geiste erfüllt sind.

Hölty „An den Mond“ II, 110. Die Begleitung entstammt der Cis-moll-Sonate, op. 27 Nr. 2.

Fellinger „Die erste Liebe“ II, 94. Klavierbegleitung der letzten Strophe entspricht Beethovens „Adelaide“.
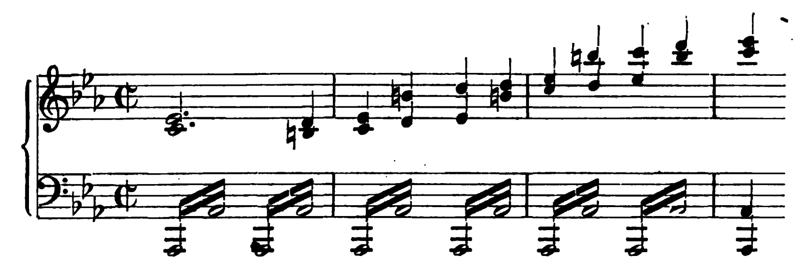
Mayrhofer „Abendlied der Fürstin“ IV, 227. Die Stelle, die den Donner schildert, ist der C-moll-Sonate („Pathétique“) entnommen.

---

[1] Beilage des ersten Bandes von Serie XX der G. A.

[2] Vgl. hierzu die Memoiren Josef v. Spauns, mitgeteilt von Max Friedlaender, Beiträge zur Biographie Franz Schuberts. Berlin 1887.

[3] Notenbeispiel siehe im speziellen Teil. Claudius „Abendlied“ IV, 240 weist Beziehungen zum Larghetto der zweiten Sinfonie auf.



Sehr reich ist die Ausbeute nicht; etwas größer bei Mozart[1]), wo in folgenden Liedern Reminiszenzen auftreten:

Matthisson „Lied aus der Ferne" I, 158. „Figaro", Schreibduett.

Matthisson „Stimme der Liebe" II, 98. „Figaro", Schreibduett.

Kosegarten „Abends unter der Linde", Erste Fassung II, 204.

Baumberg „An die Sonne" III, 56. „Figaro", „Ihr, die ihr Triebe des Herzens".

Klopstock „Vaterlandslied" III, 76/77. „Zauberflöte", „Ein Mädchen oder Weibchen".

Matthisson „Skolie" IV, 249. „Figaro", „Will der Herr Graf ein Tänzchen wagen?".

Bruchmann „Im Haine" VII, 46. „Figaro" Schreibduett.

Die Beziehungen zu den älteren Meistern sind, wie man aus dieser kurzen Zusammenstellung sieht, lockere, und — bis auf Zumsteeg — in melodiöser Beziehung als nicht wesentliche zu bezeichnen. Doch läßt sich, da sie in bestimmten, frühen Zeitepochen auftreten, um dann mehr und mehr zu verschwinden, doch von einer Entwicklung zur absoluten melodischen Freiheit und Selbständigkeit hin sprechen.

Formal ist das ganz anders: bestimmte Nachahmungen der italienischen Arie, auch der Mozarts finden sich häufiger, wiewohl sie in späteren Epochen seltener werden[2]. Aber der

[1] Über den Einfluß der Mozartschen Arie auf die Liederproduktion am Ende des XVIII. Jahrhunderts wäre eine Spezialuntersuchung notwendig: man sehe daraufhin die Gesänge Reichardts durch.
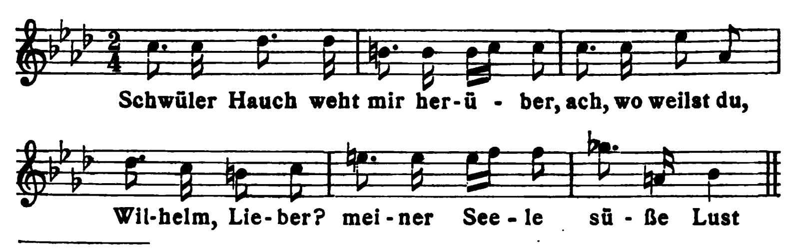
[2] Man vergleiche z. B. den Schluß der „Klage der Ceres" III, 171 und etwa Stoll „Lambertine" III, 112; Schluß von Schiller „Elysium" V, 149. Namentlich in den großen Formen der Frühzeit finden sich oft Formenbestandteile der Opernarie.

Charakter der eigentlichen Melodik wird als ein im wesentlichen originärer zu gelten haben, so daß Schubert eigentlich „historisch" von der melodischen Seite her schwer zu werten ist[1].

Diese eigentliche Melodik Schuberts ist bedingt durch zwei Momente: das volkstümliche, und zwar österreichisch-volkstümliche und das Rezitativ in all seinen oben besprochenen Phasen. Das Nebeneinander, unter Umständen das Ineinandergreifen dieser beiden Momente ist das Schubert ganz Eigentümliche. Wir haben diese Frage schon berührt, als wir von den verschiedenen Formtypen sprachen. Vor allem ist über dem Volkstümlichen der Schubertschen Melodik auch jenes andere Moment kunstvoll deklamatorischer Gestaltung nicht zu übersehen: diese Mahnung richtet sich an die laudatores temporis acti, die bei Schubert stets nur das „Schlichte, Einfache" hervorzuheben trachten. In der Tat ist diese Seite Schuberts viel bekannter, sind die Lieder bei weitem beliebter geworden, die diesen volkstümlichen Einschlag stark hervortreten lassen: man denke an die „Müllerlieder", an den „Lindenbaum", „Am Meer", „Die Taubenpost". Darüber ist aber nicht zu vergessen, daß gerade das zweite Moment, die melodische Ausgestaltung des Rezitativs, das am meisten in die Zukunft weisende ist, und Schubert hier Kühnheiten zeigt, die erst spät im 19. Jahrhundert wieder aufgenommen werden.
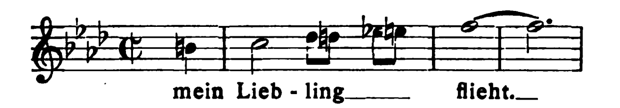
Über die Besonderheiten seiner Melodik sei folgendes erwähnt: Schubert bevorzugt die diatonische Melodik. Wo Chromatik auftritt, liebt er es, sie der Begleitung zu überweisen, und in der Singstimme möglichst die einfachen diatonischen Schritte überwiegen zu lassen.

Immerhin sei auf Stellen wie in Schlegels „Verfehlte Stunde" IV, 76 („Liebe") oder in Stadlers „Lieb Minna" II, 168 besonders hingewiesen; sie sind nicht sehr häufig:
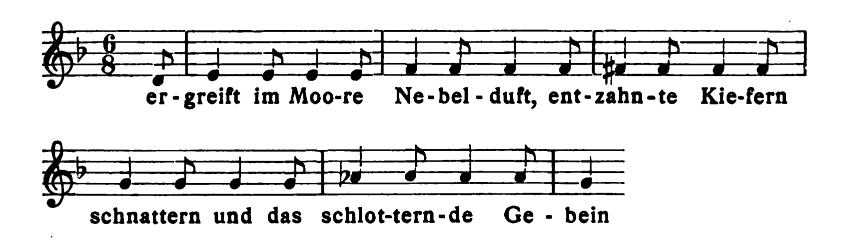


[1] Vgl. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II, 3, S. 210.

Auch der Schluß von Kosegarten „Von Ida" II, 174, „Denn ach, mein Liebling flieht" sei hier genannt.

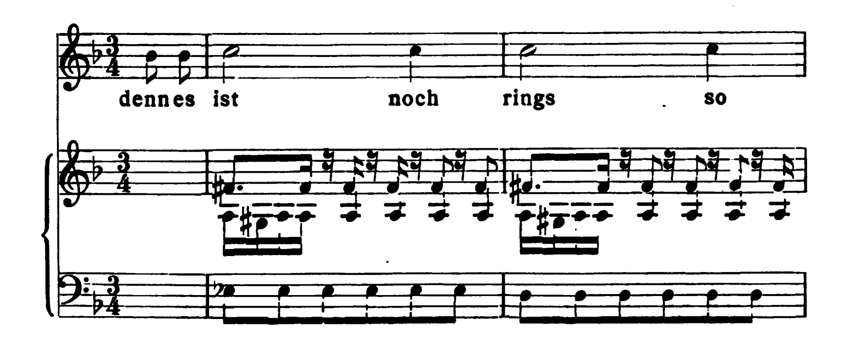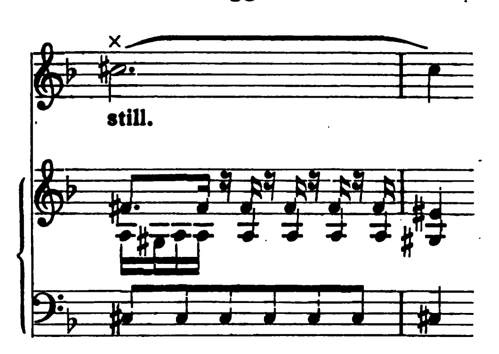


Ferner vergleiche man: Matthisson „Entzückung" IV, 84 („an den süßbeklommnen Busen sank") sowie: Matthisson „Herbstabend" IV, 68 („Hinter jenes Kirchhofs Gittern").

Bei den so überaus häufigen Steigerungen auf chromatischer Grundlage, wie sie unter zahlreichen anderen Fällen sich in Collin „Wehmut" VII, 102, oder in Goethe „Schwager Kronos" IV, 204 finden,
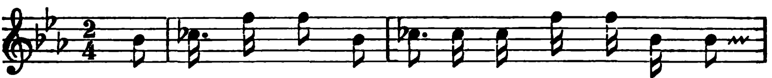


handelt es sich meistens um Tonrepetitionen der einzelnen Textsilben, oder direkte Sequenzen (Craigher „Die junge Nonne"), die den chromatischen Melodiecharakter abschwächen. Doch darf man Stellen wie in Schobers „Viola" VII, 76, „Denn es ist noch rings so still"
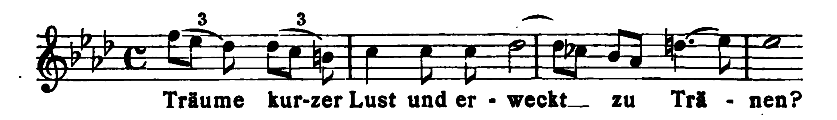




in Schlechtas „Totengräberweise“ VIII, 198 („Denn der Herr sitzt zu Gericht“), in Heines „Der Atlas“ IX, 167 („Ich trage Unerträgliches“) auf ihre große Bedeutung für die Weiterentwicklung des Liedes nicht übersehen.

Sehr oft weicht Schubert von der rein diatonischen Melodiebildung im Sinne großer oder eigentümlicher Intervallbildungen ab, die fast ausnahmslos durch den Text bedingt sind. Grillparzer „Berthas Lied in der Nacht“ VI, 18 weist eigenartige übermäßige Sekundschritte auf („wehendem Flügel, ladend zur Ruh“ *Ces-D*, *Ges-A*); Schmerz und Qual illustriert Schubert gern mit übermäßiger Quart; Stoll „Lambertine“ III, 112:



Vgl. auch Schlegel „Die verfehlte Stunde“ IV, 76.
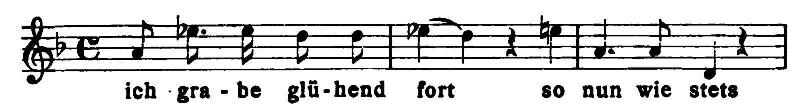


Vergleiche auch Goethe „Prometheus“ VI, 71 „zu leiden“.
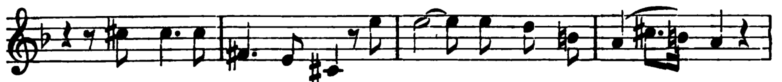
Sehr charakteristisch verwandt ist die verminderte Quint in Spauns „Der Jüngling und der Tod“ V, 80 („o komm!“), in „Totengräbers Heimwehe“ VIII, 50 („ich sinke“) und vielen anderen Beispielen.

Wie weit Schubert in der Kühnheit illustrierender Melodik geht, mögen folgende Stellen zeigen:
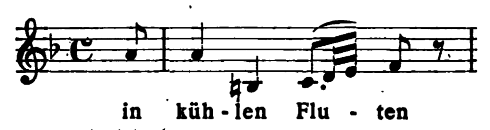
Schober „Schatzgräbers Begehr" VII, 35.



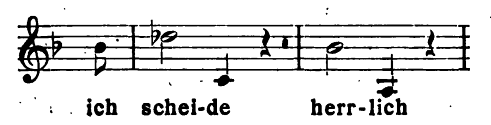
und in demselben Liede:



Mayrhofer „Freiwilliges Versinken" VI, 124.



und in demselben Liede:



Oktavschritte der Melodie sind nichts Seltenes: Vergleiche Mayrhofer, „Aus Heliopolis" II, VII, 10 („Laß die Leidenschaften sausen"); bei Goethe „Prometheus" VI, 71; Stadler „Der Strom" V, 123; Goethe „Grenzen der Menschheit" VI, 185 („Hebt er sich aufwärts"), bei Rellstab, „Kriegers Ahnung" IX, 139 und in zahllosen anderen Gesängen finden sie sich.

Was die Rhythmisierung der Schubertschen Melodie anlangt, so finden sich hier die Haupttypen mit allen Arten von Übergängen zwischen einander:

1. Die Melodie ist rhythmisch mit den Begleitungsfiguren identisch, oder annähernd identisch.

Beispiele: Matthisson „Der Geistertanz" I, 186.
Schubart „An mein Klavier" IV, 138.
Mayrhofer „Lied eines Schiffers an die Dioskuren" IV, 221.
Scott „Ellens Gesang II" VIII, 78.
Scott „Romanze des Richard Löwenherz" VIII, 220.
Schlegel, Fr. „Fülle der Liebe" VIII, 132.

Schlegel, A. W. „Abendlied für die Entfernte“ VIII, 138.

Aus den Müllerliedern „Pause“ IX, 162; „Der Jäger“ IX, 166.

2. Die Melodie ist in verhältnismäßig großen Notenwerten angeordnet, während die Begleitung entweder

a) in bloß akkordischen und figurativen Umspielungen auftritt, oder sich

b) als thematisch relativ selbständiges Gebilde darstellt.

Zu a) Goethe „Gretchen am Spinnrade“ I, 191.
Collin „Nacht und Träume“ VIII, 68.
Scott „Ellens Gesang III, Hymne an die Jungfrau“ VIII, 90.
Schiller „Gruppe aus dem Tartarus“ V, 144.
Schlegel „Im Walde“ VIII, 149.

Zu b) Stolberg „Lied“ VII, 104.
Mayrhofer „Auflösung“ VIII, 20.

in gewissem Sinne gehören auch hierher:
Bruchmann „Schwestergruß“ VII, 38.
Müller „Im Dorfe“ IX, 56.
Goethe „Ganymed“ V, 75.

Es ist dieser zweite Typus die Grundlage für die Weiterentwicklung des Liedes nach Schubert: die unter a) gekennzeichnete Art ist von Schumann und Brahms fortgebildet worden, während das von Wagner beeinflußte Lied, speziell Hugo Wolf, durch die ganz spezielle Ausgestaltung der Polyphonie die Begleitung zu organischer Selbständigkeit neben (nicht, wie man so oft gesagt hat, über) der Gesangstimme zu erheben sucht, und so an die unter b) erwähnte Art anknüpft.
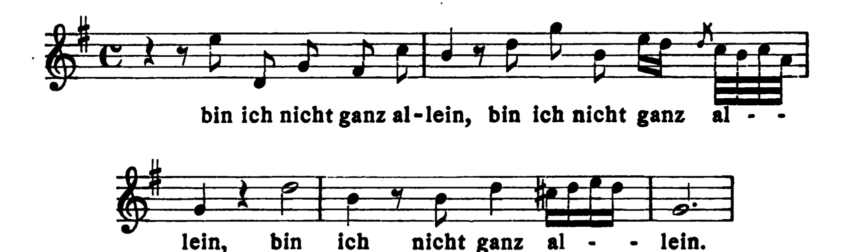
Es bedarf nicht der Erwähnung, daß zwischen diesen beiden extremen Typen zahllose Übergänge existieren, speziell solche, wo eine kombinierte Begleitung einerseits den Rhythmus des Gesanges ganz oder annähernd festhält, andrerseits variierende Figuren einführt.

So bei: Schubart „Die Forelle“ V, 141; Uhland „Frühlingsglaube“ VI, 108; Salis „Der Jüngling an der Quelle“ VI, 208; Müller „Wohin?“ VII, 136; Schulze „Im Frühling“ VIII, 202; Craigher „Der blinde Knabe“ VIII, 58.

Rhythmisch von der Singstimme abweichende Figuren verwendet Schubert in der Begleitung vorwiegend zu Schilderungen ganz bestimmter Vorgänge, so des Läutens des „Zügenglöcklein“ VIII, 237, der Vogelstimme in Sautters „Wachtelschlag“ VII, 2 und anderer.

Es kommen auch ausnahmsweise kanonische Führungen zwischen Singstimme und Baß vor, so bei Schulze „Auf der Bruck“ VIII, 106.

Was die Bewegung der Singstimme im besonderen anlangt, so sind eigentliche Koloraturen bei Schubert ganz selten. Die Tendenz herrscht vor, Silbe und Ton zu vereinigen; und dadurch ist es ihm möglich, allen Feinheiten der Deklamation musikalisch zu folgen, jede Klangbildung des Dichters wiederzugeben. Höchstens zwei Noten kommen auf eine Silbe; bei Triolen fällt meist schon die dritte Note auf eine neue Silbe. Als seltene Ausnahme nenne ich Lappe „Der Einsame“ VIII, 41, wo der Schluß folgendermaßen kadenziert:



Ein Vorwurf, den man Schubert in der erwähnten Kritik der Allg. Mus. Ztg. vom Jahre 1824 (Sp. 425—428) machte, lautet: „Der Gesang, meist deklamatorisch, ist zuweilen wenig sangbar, nicht selten unnötigerweise schwierig und hat die Eigenheit, daß er oft, auch bei der Sopranstimme, mit dem Spielbasse in Oktaven geht“. Es ist in der Tat eine Eigentümlichkeit Schuberts, mit der er die größten Wirkungen erzielt. Keineswegs ist er der Erste; bei seinen Vorgängern finden sich viele Beispiele hierfür; man braucht nur einen Blick in die Gesänge Zumsteegs zu werfen, um das bestätigt zu finden. Nur kompliziert sich bei Schubert dieses Zusammengehen durch die Polyphonie der Klavierbegleitung, durch die oft heterogenen und vom Baß divergierenden Mittel- und Oberstimmen der

Begleitung. Ich spreche hier daher nicht von den häufigen Fällen, wo, wie in „Ihr Bild“ IX, 170 zuerst die Ober- und Unterstimmen der Begleitung unisono und in Oktaven mit der Gesangstimme gehen, um sich dann nach wenigen Takten zu teilen und dem Diskant die Melodieführung zu überlassen, sondern von den seltneren Fällen, wo Singstimme und Baßstimme allein zusammengehen. Fast immer verbindet Schubert damit eine künstlerische Tendenz. Die Frühperioden weisen solche Beispiele nicht auf: erst von 1817 ab habe ich sie gefunden. Ich gebe sie kurz an:

Mayrhofer „Der Alpenjäger“ V, 12 (nur 2 Takte).
Mayrhofer „Der Schiffer“ V, 95 (immer Zeile 3 und 4 jeder Strophe).
Salis „Das Grab“ V, 122 (ganz).
Schlegel Fr. „Der Wanderer“ VI, 5 (ganz).
Schlegel Fr. „Im Walde“ VI, 149 (einzelne Episoden, „wie der Held in Rosses Bügel“).
Mayrhofer „Aus Heliopolis I“ VII, 8 (Anfang).
Mayrhofer „Aus Heliopolis II“ VII, 10 (Schluß).
Collin „Der Zwerg“ VII, 95 („Da tritt der Zwerg zur Königin“).
Schulze „Über Wildemann“ VIII, 216 (zum größten Teil, mit Ausnahme der Dur-Episoden).
Müller „Die Krähe“ IX, 50 (Strophe 1, Anfang von Strophe 3).
Müller „Der stürmische Morgen“ IX, 60 (Strophe 1 und Strophe 3).
Rellstab „Kriegers Ahnung“ IX, 139 (einzelne Stellen: „mir ist das Herz“, „Herz, daß der Trost“).
Rellstab „Aufenthalt“ IX, 151 (Mittelsatz „Hoch in den Kronen“).
Heine „Der Atlas“ IX, 167 (Strophe 1 und Strophe 3 ganz).

Die künstlerische Absicht ist bei all diesen Beispielen ohne weiteres klar. Mystische Stimmungen („Der Wanderer“), Unheildrohendes („Der Zwerg“, „Kriegers Ahnung“), Unheimliches („Die Krähe“), Sturm („Über Wildemann“, „Der stürmische Morgen“, „Im Walde“) werden auf diese prägnante Weise hervorgehoben. Ganz besonders weise ich auf Schlegels „Wanderer“ hin, ein Lied, das gänzlich unbekannt, vermöge seiner

poetischen und musikalischen Faktur mit zu Schuberts größten Leistungen gehört. Der Mond wandert mit dem Wanderer, die Baßstimme mit der Singstimme. Wie hat Schubert durch diese einfache Idee das Unwirklich-Geisterhafte des herrlichen Gedichts getroffen!

Eine besondere Erwähnung verdienen die Kreuzungen von Singstimme und Begleitung. Die Gesangsstimme spielt nicht durchweg die melodisch führende Rolle; sondern sie verbindet sich auch manchmal organisch mit der Polyphonie der Begleitung, in deren Bestandteile sie sich auflöst. Dies kann ganz vorübergehend statthaben, wie in Kosegartens „Von Ida“ II, 174 in dem Takte: „ach, mein Liebling flieht“, oder fast durchweg, wie in Fr. Schlegels „Vom Mitleiden Mariä“ V, 238, (ebenfalls, wie das vorige, ein streng dreistimmiges Sätzchen), wo die Melodie zur Mittel-(Alt-)Stimme wird. In Rückerts „Greisengesang“ VIII, 10 haben wir eine derartige Verschmelzung in der zweiten und vierten Strophe; die Singstimme, bisher führend, wird zur fünften (Füll-)Stimme des vierstimmigen Akkords. Streng genommen gehören nicht dazu solche Fälle, wo durch einen Orgelpunkt im Diskant die eigentlich führende Stimme zur Altstimme wird: das ist der Fall bei Lappe „Im Abendrot“ VIII, 30 und Seidl „Das Zügenglöcklein“ VIII, 237 (der Diskant-Orgelpunkt gibt hier das Glöcklein an).

In Leitners „Der Kreuzzug“ IX, 144 haben wir die sehr merkwürdige, vereinzelte Erscheinung, daß die vierte und fünfte Strophe („Der Münich steht am Fenster noch“) im doppelten Kontrapunkt zur ersten und zweiten Strophe stehen, indem Gesangsstimme und Baßstimme genau vertauscht werden. Das oben erwähnte Verschmelzen der Singstimme mit der Polyphonie der Begleitung bildet wiederum eines der Hauptmerkmale des modernen Liedes, und spielt deshalb historisch eine überaus wichtige Rolle.

Es sei endlich noch der reizvollen und klangschönen Echowirkungen gedacht, die bei Schubert in folgenden Liedern auftreten:

Kosegarten „Der Abend“ II, 178.
Mayrhofer „Abschied“ IV, 176.
Rochlitz „Alinde“ IV, 257.

Fr. Schlegel „Der Schiffer“, VI, 98 (in der Baßstimme der Begleitung).
Castelli „Das Echo“ VIII, 258.
Mayrhofer „Geheimnis“ IV, 223 (Echo in der Umkehrung).

Außer im „Echo“ und in den Schlußtakten des „Schiffers“, wo das Echo nur in der Singstimme liegt, beteiligen sich in allen Beispielen Gesang und Begleitung an der Echowirkung.

Einer besonderen Betrachtung möchte ich die Tonart der Lieder unterziehen. Wenn Schumann von dem Charakteristischen einer jeden Tonart spricht, so hat davon wohl kein Liederkomponist in solcher Ausdehnung Gebrauch gemacht wie Schubert. Man kann diese Charakteristik, die er seinen Liedern durch die Wahl der Tonart zu geben wußte, bis ins kleinste verfolgen. Mit intuitiver Sicherheit hat Schubert immer die adäquate Tonart gewählt — und wo er in verschiedenen Fassungen, die zum Teil von der Rücksicht auf Sänger herrühren, verschiedene Tonarten anwendet, darf immer die Originalfassung auf die größte innere Wahrheit Anspruch machen. (Vgl. Salis „Lied“ IV, 66 und 67; Goethe „Nur wer die Sehnsucht kennt“, ursprüngliche Fassung *As*-dur III, 126). Man ist durch die zahlreichen transponierten Ausgaben Schubertscher Lieder ganz abgerückt von dem bewußten Empfinden der Originaltonart, die so ungeheuer wichtig für die künstlerische Beurteilung eines Liedes ist. Ich gehe soweit, zu behaupten, daß niemand die Intentionen des Komponisten völlig erfassen kann, der das betreffende Lied niemals in der Originaltonart gehört hat. Natürlich ist die Transposition nicht zu umgehen: aber die Kenntnis des Originalklanges ist zum mindesten für den Fachmann ein unerläßliches Postulat.

Nun ist hier einer merkwürdigen Freiheit zu gedenken, die Schubert sich bisweilen gestattet. Er läßt nicht ganz selten Lieder in einer anderen Tonart beginnen als schließen.

Dabei spreche ich hier nicht von den mit Ausweichungen intratonaler Art beginnenden, wie Rückert „Daß sie hier gewesen“ VIII, 2, Matthisson „Trost an Elisa“ I, 154, Goethe „Versunken“ VI, 178, das mit dem Dominantseptnonakkord der Oberdominante, Silbert „Himmelsfunken“ VI, 14, das mit dem Dominantseptakkord der Unterdominante beginnt. Auch lasse ich außer Acht die in Moll beginnenden und in der

gleichnamigen Durtonart endenden Lieder. Sondern ich meine hier ausgesprochen tonale Anfänge und Schlüsse, die divergieren. Ich habe eine Reihe hier zusammengestellt:

Nr.	Autor	Titel des Liedes	Bd.	Seite	beginnt	schließt
1	Schücking .	Hagars Klage . . .	I	1	*C*-moll	*As*-dur
2	Schiller . .	Des Mädchens Klage Erste Bearbeitung.	I	16	*D*-moll	*C*-dur
3	Schiller . .	Eine Leichenphantasie	I	22	*D*-moll	*G*-moll
4	Matthisson .	Die Schatten	I	58	*A*-dur	*C*-dur
5	Schiller. . .	Sehnsucht. Erste Bearbeitung	I	62	*D*-moll	*F*-dur
6	Matthisson .	Romanze	I	178	*G*-moll	*B*-dur
7	Stadler . . .	Lieb Minna	II	168	*B*-moll	*As*-dur (erst das Nachspiel kehrt nach *F*-moll zurück)
8	Collin . . .	Leiden der Trennung	IV	251	*G*-moll	*B*-dur
9	Ungenannter Dichter . .	Trost	V	5	*Gis*-moll	*E*-dur
10	Mayrhofer .	Fahrt zum Hades . .	V	20	*D*-moll	*F*-dur
11	Spaun . . .	Der Jüngling und der Tod	V	80	*Cis*-moll	*B*-dur (bzw. *F*-dur in der andern Fassung)
12	Mayrhofer .	Auf der Donau . . .	V	92	*Es*-dur	*Fis*-moll
13	Mayrhofer .	Iphigenia	V	127	*Ges*-dur	*Des*-dur
14	Grillparzer .	Berthas Lied in der Nacht	VI	18	*Es*-moll	*Fis*-dur
15	Mayrhofer .	Orest auf Tauris . .	VI	118	*C*-moll	*D*-dur
16	Ungenannter Dichter . .	Lied	X	78	*G*-moll	*B*-dur

Man sieht aus diesen Beispielen die Häufigkeit in der frühen Periode (1—7) und bei sehr langen Gesängen (1, 3, 4, 5, 6). Hier kann man etwa jugendliche Willkür oder gar Unachtsamkeit mit in Anschlag bringen, wie wir ja auch in den Instrumentalkompositionen der Frühzeit solche merkwürdige Unregelmäßigkeiten finden: z. B. in dem ersten Streichquartett vom Jahre 1812 „in wechselnden Tonarten". In diese Kategorie würden auch Gesänge von exorbitanter Länge, ohne jede Einheitlichkeit fallen, wie Mayrhofer „Uraniens Flucht" V, 99 (16 Seiten umfassend, in *D*-dur beginnend, in *B*-dur schließend) und Mayrhofer „Einsamkeit" V, 196 (17 Seiten

umfassend, in *B*-dur beginnend, in *D*-dur schließend). Bei diesen, die streng genommen Komplexe von Einzelepisoden darstellen, ist die obige Annahme plausibel. Ähnliches gilt von dem in drei verschiedene Episoden zerfallenden Schillerschen „Alpenjäger" V, 168 (in *C*-dur beginnend, in *A*-dur schließend). Aber für eine ganze Reihe von Fällen ist diese Erklärung doch nicht ausreichend; hier müssen wir die Texte zur Erklärung heranziehen. Das ist z. B. bei Nr. 12 der Fall, wo die Gegenüberstellung der einfachen Naturschilderung (Strophe 1) und der Natur als Spiegel menschlicher Vergänglichkeit (Strophe 2 und 3) den Tonartenwechsel poetisch verlangt. Meist handelt es sich um parallele Durtonart-Schlüsse: (5, 6, 7, 8, 10, 14, 16); sehr selten und unerklärlich bleiben die ganz großen Ausweichungen (2, 4, 11, 12, 14). Unterdominantencharakter haben die Schlüsse von 1, 3, 9, 13. — Es ist jedensfalls wichtig, diese Freiheiten festzustellen, um Analogien zu dem Liede unserer Tage herzustellen; doch sei festgestellt, daß bei den besten neueren Meistern die Anfangs- und Schluß-Tonalität ziemlich gewissenhaft innegehalten ist.

Harmonik.

Bei aller Schönheit, ja Eigenartigkeit von Schuberts Melodik, die sich durch ihre volkstümliche Färbung einerseits, durch die Subjektivierung des dramatischen Stils andrerseits, auszeichnet, muß man trotzdem in der Wertung des Schubertschen Liedes der Harmonik die führende Rolle zuerkennen. In ihr geht er weit über all seine Vorgänger und Zeitgenossen hinaus, selbst Beethoven übertrifft er in der Kühnheit derselben. Die Harmonik ist ihm das letzte und höchste Mittel des musikalischen Ausdrucks; die Worte des Textes führen ihn tatsächlich zur Entdeckung neuer harmonischer Möglichkeiten. Man muß durchaus unterscheiden zwischen den Modulationen in Schuberts reinen Instrumentalkompositionen und in seinen Liedern. Die letzteren sind nicht sowohl kühner, als vor allem anders, d. h. anderen Gesetzen gehorchend. Bedingungslos folgen sie hier dem Texte, so daß unvermutete Textwendungen Harmonieen hervorrufen, welche innerhalb der rein instrumentalen Harmonik nicht begründbar erschienen und nicht verständlich wären. So erscheint auch die Anwendung der

Chromatik und die Modulation auf rein chromatischer Grundlage über Schuberts instrumentale Kühnheiten hinausstrebend. So erklärt sich auch die außerordentlich starke Opposition gegen Schuberts Harmonik in seinen Liedern. In der Allgemeinen Musik-Zeitung Jahrg. 1824 Sp. 425—428, Jahrg. 1826 Sp. 480, Jahrg. 1827 Sp. 291, Jahrg. 1829 Sp. 653—662 sind scharfe Auslassungen gegen unbegründetes Modulieren zu lesen, die in allen möglichen Variationen wiederkehren.

Die Modulation dient Schubert dazu, allen Nuancen des Gedankens zu folgen. So kompliziert aber Schuberts Modulationen sich oft gestalten, so einfach sucht er auf der anderen Seite bestimmten feinen Textwendungen beizukommen.

Wie sehr Schubert aber auch durch Nichtmodulation zu wirken sucht, beweist folgendes Beispiel: Fr. Schlegel, „Der Schiffer“ VI, 98:

27	Takte (!)	*D*-dur.
7	„	*H*-moll.
8	„	*H*-dur.
1	„	Übergang.
13	„	*D*-dur.

Die regungslose Ruhe des Wassers wird auf diese Weise durch die modulationslose Ruhe angedeutet.
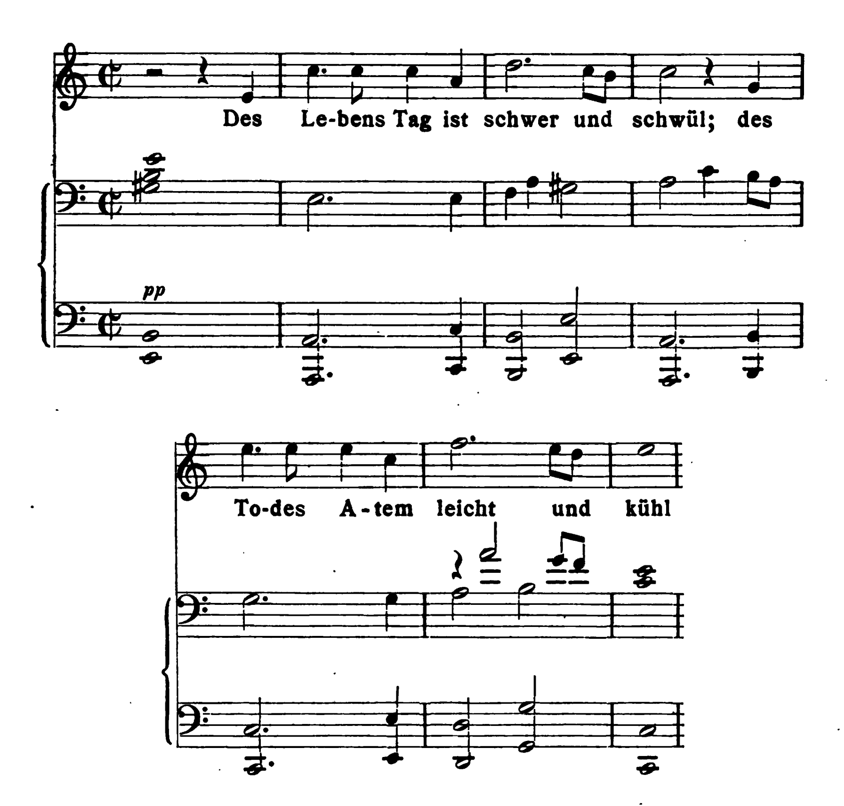
Gehen wir von dem Einfachsten aus. Sehr oft ist das Lied wesentlich auf dem Wechsel von Dur- und paralleler Molltonart aufgebaut. Ein Beispiel dafür bieten Goethe „Nähe des Geliebten“ II, 62, „An Mignon“ II, 60; Schiller „Des Mädchens Klage“ zweite Fassung II, 106. Es kann sich dieser Wechsel naturgemäß auch auf verschiedene Strophen verteilen; so ist es z. B. der Fall in Höltys „An den Mond“ II, 110:

Strophe	1	*F*-moll.
„	2	*As*-dur.
„	3	*As*-dur.
„	4 = 1	*F*-moll.

Was für gewaltige künstlerische Wirkungen Schubert mit diesem einfachen Wechsel erzielt, lehrt wohl am besten Höltys „Mainacht“ II, 112, eine seiner genialsten Schöpfungen. Das Lied steht ganz in *D*-moll: beim Flöten der Nachtigall tritt *F*-dur ein:

Wann der silberne Mond durch die Gesträuche blinkt	*D*-moll
Und sein schlummerndes Licht über den Rasen streut	*D*-moll
Und die Nachtigall flötet	*F*-dur
Wandl ich traurig von Busch zu Busch	*D*-moll

Eine ähnlich elementar wirkende Stelle findet sich in: Stolberg „Lied“, VII, 104:



Sehr oft wendet Schubert auch, selbst im engsten Rahmen, die Terzmodulation an:

Klopstock „Selma und Selmar“ III, 75.

Weine du nicht, o die ich innig liebe, . . .	*F*-dur
Daß ein trauriger Tag von dir mich scheidet.	*F*-dur V
Wenn nun wieder Hesperus dir dort lächelt,	*As*-dur
Komm ich Glücklicher wieder	*F*-dur

Silbert „Himmelsfunken“ VI, 14.

Der Odem Gottes weht, . . . *G*-dur
Still wird die Sehnsucht wach, (*G*-moll—*D*-dur) *B*-dur
Das trunkene Herz vergeht. . (Rückkehr über *C*-dur, *A*-moll nach)
In wundersüßem Ach. . . . . *G*-dur.

Stoll „Labetrank der Liebe“ III, 114.

Wenn im Spiele leiser Töne . . }
Meine kranke Seele schwebt. . } *F*-dur
Und der Wehmut süße Träne . }
Deinem warmen Blick entschwebt, }
Sink ich dir bei sanftem Wallen *As*-dur
Deines Busens sprachlos hin; . *F*-dur V
Engelmelodien schallen . . . . } *F*-dur
Und der Erde Schatten fliehn . }

Goethe „Mignon“ III, 155.

Kennst du das Land, wo die Citronen blühn *A*-dur
Im dunklen Laub die Goldorangen glühn, . . *A*-dur—*C*-dur
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht, *A*-moll
Die Myrthe still und hoch der Lorbeer steht? *F*-dur
Kennst du es wohl? dahin, dahin . . . . . } *A*-dur (*D*-dur) *A*-dur
Möcht ich mit Dir, o mein Geliebter, ziehn . }

Mayrhofer „Augenlied“ III, 168.

Süße Augen, klare Bronnen, . . *F*-dur
Meine Qual und Seligkeit
Ist fürwahr aus euch gewonnen
Und mein Dichten euch geweiht. *F*-dur V (*C*-dur)
Wo ich weile, wie ich eile, . . . *F*-dur
Liebend strahlet ihr mich an . . *As*-dur
Ihr erleuchtet, ihr befeuchtet
Mir mit Tränen meine Bahn.
Treue Sterne, schwindet nimmer, *F*-dur
Leitet mich zum Acheron!
Und mit eurem letzten Schimmer
Sei mein Leben auch entflohn.

Die Beziehung dieser Modulation ist aus den Texten klar ersichtlich: teils soll der Schwerpunkt der betreffenden Strophe so gekennzeichnet werden („Hesperus“; das „An den Busen sinken“; die Naturschilderung im Gegensatz zu Frage und Antwort; der Liebesstrahl der Augen“).

Ganz besonders liebt es Schubert, seine Modulationen, speziell diese Terzmodulationen, aber auch andere, ganz unvermittelt eintreten zu lassen, und so ihre Wirkung bedeutend zu erhöhen. Eine Reihe besonders wertvoller Beispiele für die Schubertsche Terzmodulation möge hier folgen.

Terzmodulationen.

Titel des Liedes	Bd.	Seite	Bemerkungen
An den Mond (Hölty)	II	110	S. 110 Buchengrün, wo Phantasien *As*-dur—*Ces*-dur
An den Mond (Goethe)	III	195	S. 196 Rausche Fluß, das Tal entlang, ohne Rast und ohne Ruh *As*-dur V—*As*-moll, *Ces*-dur
Labetrank der Liebe (Stoll)	III	114	S. 114/115 sink ich dir bei sanftem Wallen *F*-dur—*As*-dur
Sehnsucht (Goethe)	III	126	S. 126 allein und abgetrennt bis Seite *As*-moll—H (für *Ces*-)dur, *Ces*-moll—*As*-moll—*As*-moll V—*Ces*-dur
			S. 127 was ich leide, nur wer die Sehnsucht *As*-dur V—*Ces*-dur
Mignon (Goethe)	III	155	S. 155 im dunklen Laub die Goldorangen blühen *A*-dur V—*C*-dur
Klage der Ceres (Schiller)	III	171	S. 173 und der Tag, der alles findet, die Verlorene fand er nicht *B*-dur—*Ges*-dur
			S. 174 ewig stößt der Kahn vom Lande, doch nur Schatten nimmt er ein *B*-dur—*Ges*-dur
An den Mond (Goethe)	III	195	S. 196 Rausche, Fluß, das Tal entlang, ohne Rast und ohne Ruh *As*-dur V—*As*-moll—*Ces*-dur
Der Flüchtling (Schiller)	IV	35	S. 35 In goldnen Flammen blitzen der Berge goldne Spitzen *B*-dur—*B*-moll—*Des*-dur
Die verfehlte Stunde (A. W. Schlegel)	IV	76	S. 77 Arm um Arm gestrickt, Mund auf Mund gedrückt *As*-dur—*As*-moll—*Ces*-dur
Stimme der Liebe (Stolberg)	IV	82	S. 82/83 Singt die Liebe mir zu, sie wird die Deine: *B*-dur—*Des*-dur Denn mir tönt die himmlische Stimme: deine wird sie, die Deine! *H*-dur—*D*-dur

Titel des Liedes	Bd.	Seite	Bemerkungen
Sprache der Liebe (A. W. Schlegel)	IV	78	S. 78 rühren, meine zarte Laute! Da die Nacht hernieder taute *E*-dur V—*G*-dur S. 79 Liebe denkt in süßen Tönen *E*-dur—*G*-dur
Ganymed (Goethe)	V	75	S. 76 drängt deiner ewigen Wärme heilig Gefühl, unendliche Schöne! *As*-dur—*As*-moll—*Ces*-dur
An den Mond (Schreiber)	V	188	S. 188 leis sind deine Tritte *A*-dur V—*C*-dur S. 191 wo oft bei deinem Lächeln ein unbekanntes Sehnen mein junges Herz ergriff *H*-dur (*eis* steht für *e*) — *D*-dur
An Schwager Kronos (Goethe)	IV	204	S. 205 strebend und hoffend hinan! Weit, hoch, herrlich *Es*-dur—*E*-moll V (letzteres ist enharmonisch für *Ces*-dur eingetreten)
Das Abendrot (Schreiber)	V	220	S. 223/24 du willst uns gern hinüberziehn *E*-dur—*G*-dur (über *E*-moll)
Die Liebende schreibt (Goethe)	VI	68	S. 69 auf jene Stunde, die einzige, da fang ich an zu weinen *B*-dur—*B*-moll—*Des*-dur
Versunken (Goethe)	VI	178	S. 179 da fühl ich mich von Herzensgrund gesund *As*-dur V—*Ces*-dur
Geheimes (Goethe)	VI	183	S. 184 Denn es heißt: ich liebe diesen, und nicht etwa den und jenen. Lasset nur, ihr guten Leute *As*-dur V—*Es*-moll—*Ces*-dur
Mignon II (Goethe)	VI	191	S. 192 ich lasse dann die reine Hülle S. 193 Vor Kummer altert ich zu frühe *H*-dur—*H*-moll—*D*-dur—*H*-moll
Suleika II (Goethe)	VI	201	S. 202 Wald und Hügel stehn bei deinem Hauch in Tränen *F*-dur—*F*-moll—*Des*-dur
An die Entfernte (Goethe)	VII	54	S. 54/55 Bist du, o Schöne, mir entflohn? O komm, Geliebte, mir zurück *G*-dur—*G*-moll—*B*-dur
Willkommen und Abschied (Goethe)	VII	58	S. 59 Bergen hing die Nacht: schon stand im Nebelkleid *D*-dur—*D*-moll—*F*-dur
Schwanengesang (Senn)	VII	16	S. 16/17 *As*-dur—*As*-moll—*Ces*-dur
Daß sie hier gewesen (Rückert)	VIII	2	S. 3 Düfte tun es und Tränen kund, daß sie hier gewesen *F*-dur—*F*-moll—*As*-dur

Titel des Liedes	Bd.	Seite	Bemerkungen
Du bist die Ruh (Rückert)	VIII	4	S. 6 Dies Augenzelt von deinem Glanz *Es*-dur—*Ces*-dur (geht dann nach *As*-dur weiter)
Der liebliche Stern (Schulze)	VIII	160	S. 160 so wird mir von Wohl und von Wehe der Busen so bang und so schwer *G*-dur—*G*-moll —*B*-dur (geht dann nach *G*-dur zurück)
Das Zügenglöcklein (Seidl)	VIII	237	S. 237/38 Strophe 2 und Strophe 3 sowie Strophe 5 *As*-dur—*As*-moll—*Ces*-dur (nach *as* zurückkehrend)
Heimliches Lieben (Klenke)	IX	97	S. 98 mein Auge flammt, Glut schwebt auf meinen Wangen *B*-dur V—*Des*-dur
			S. 99 in deiner Seele glühen, daß doch die Lippen die vor Sehnsucht brennen *B*-dur—*Des*-dur
Die Sterne (Leitner)	IX	125	S. 125/26 vom Schlummer erwacht ... doch schelt ich die lichten Gebilde drum nicht *Es*-dur—*C*-dur
			S. 127 durch Heiden und Wald... Sie schweben als Boten der Liebe umher *Es*—*Ces*-dur
Das Fischermädchen (Heine)	IX	172	S. 173 Leg an mein Herz dein Köpfchen *As*-dur—*Ces*-dur
Die Taubenpost (Seidl)	IX	182	S. 183 kein Briefchen brauch ich zu schreiben mehr *G*-dur V—*B*-dur

Eine sehr merkwürdige Häufung von Terzübergängen, die nachstehend zitierten Beispiele gleichsam antizipierend, weist auf:

Schober, „Todesmusik“, VII, 30:

G-dur—*Es*-dur—*H*-dur (Übergang *Fis*-moll—H-moll), *G*-dur—*B*-dur (Übergang) *G*-dur.

Es ist besonders interessant, daß gerade in Bezug auf diese Terzmodulation Schubert der Vorläufer des modernen Liedes geworden ist. Ein großer Teil der Wirkungen Wolfs z. B. erklärt sich aus dieser Terzmodulation, die allerdings hier oft über nur kleinere Motivgruppen hin sich ausdehnt. Wenn man z. B. im Mörike-Bande Nr. 15 „Auf einer Wanderung“ betrachtet, so findet man: „Wie ich hinaus vor's Tor gekommen“ u. s. f., *F*-dur—*A*-dur und weiterhin: „Ach hier, wie liegt die Welt so licht“ *B*-dur—*D*-dur—*Fis*dur—*B*-dur.

Italiänisches Liederbuch Nr. XVII: „Und willst du deinen Liebsten sterben sehen" *As*-dur—*C*-dur—*A*s-dur.

Liszt: „Gibt es wo einen Rasen grün"; „wo Blumen, die nimmer verblühn, duften süß dir entgegen" *B*-moll—*G*-moll.

Liszt: „Schwebe, schwebe, blaues Auge" *Es*-dur, *G*es-dur.

Liszt: „Ich liebe dich" *C*-dur—*As*-dur u. a. m.

Es wäre nach dem oben Ausgeführten nicht richtig, wenn man Schuberts Modulationen in den Liedern nur nach der rein musikalischen Seite hin analysieren wollte; wesentlich kommt es auch darauf an, die Modulationen aus dem Texte heraus zu verstehen.

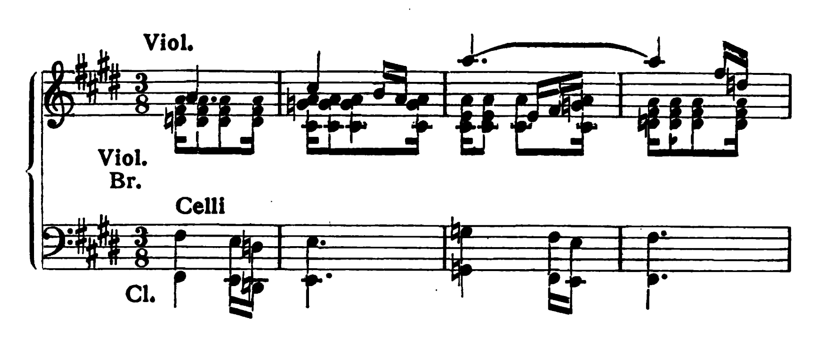
Betrachten wir z. B. das Lied:

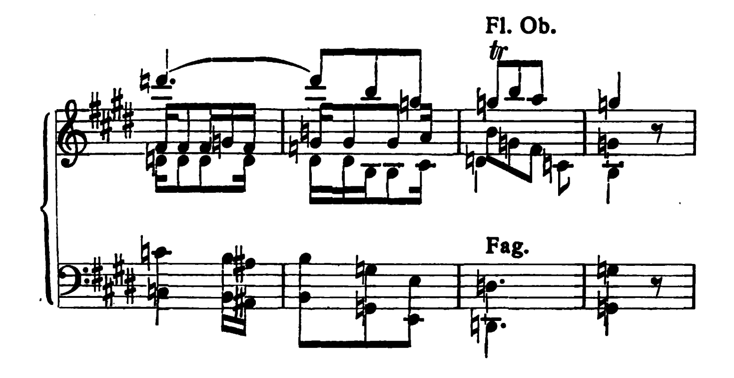
Mayrhofer, Sehnsucht. VI, 130, Strophe 1 und 2.

Der Lerche wolkennahe Lieder Erschmettern zu des Winters Flucht,	} *C*-dur
Die Erde hüllt in Samt die Glieder Und Blüten bilden rote Frucht.	} *As*-dur
Nur du, o sturmbewegte Seele, /nur du/	*E*-dur—*Cis*-moll
Bist blütenlos, in dich gekehrt,	*Cis*-moll—*H*-moll
Und wirst in goldner Frühlingshelle	*H*-dur
Von tiefer Sehnsucht aufgezehrt	*Fis*-moll—*D*-dur

Hier entspricht das helle leuchtende *C*-dur dem Lerchenjubel; die Terzmodulation nach *As*-dur soll mehr objektiv das Leuchten des Frühlings darstellen. Nun der gewaltige Kontrast: der überraschende kraftvolle Eintritt des *E*-dur — damit tritt der Dichter auf den Grund des Landschaftsbildes: seinen Schmerz drückt das schneidende *Cis*-moll aus, melancholisch nach *H*-moll heruntersinkend („in dich gekehrt"); der Kontrast der „goldnen Frühlingshelle" wird durch den musikalischen Kontrast *H*-moll—*H*-dur wiedergegeben: die „tiefe Sehnsucht" schildert der Tondichter durch den drängenden Übergang *Fis*-moll—*D*-dur: die Kadenz nach der parallelen Durtonart der Unterdominante hat etwas Unbefriedigendes.

Diese zuletzt erwähnte Kadenz in die Unterdominante ist für Schubert überaus charakteristisch; sie kommt auch in seiner reinen Instrumentalmusik oft an bedeutsamer Stelle vor; ich erinnere hier nur an die unvollendete Sinfonie *H*-moll, zweiter Satz, Eulenburg, Kl. Part. S. 58—59.





Man vergleiche u. a. auch das Thema des Menuetto des Streichquartetts *C*-dur 1813 (Nr. 4 der G.-A.).

Eine Reihe von Beispielen für diese merkwürdige, Schubert ganz eigentümliche, bei anderen Meistern selten vorkommende Wendung möge hier folgen: man wird zum Teil schon aus den angeführten Textstellen, zum Teil durch Einsicht der Lieder die besonderen künstlerischen Intentionen des Autors leicht herausfinden. In dem Beispiel „Harfenspieler" („dann bin ich nicht allein"), „Bei dem Grabe meines Vaters", „Suleika II" sind sie ohne weiteres aus textlichen Gründen ersichtlich. Es handelt sich in der Mehrzahl dieser Fälle ebenfalls darum, besonders prägnante Strophenabschlüsse, Wendungen von besonderer Gefühlsintensität, gedankliche Steigerungen oder besondere Antithesen (VIII, 28) zum musikalischen Ausdruck zu bringen.

Modulation in die Unterdominante statt erwarteter Tonika.
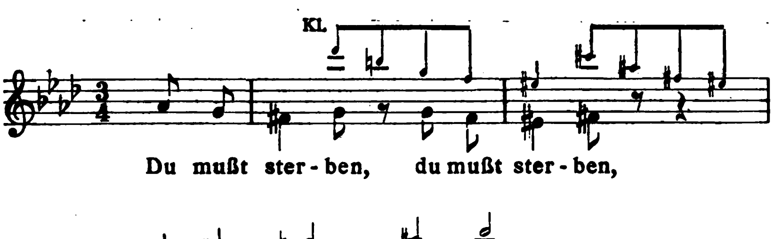
Titel des Liedes	Bd.	Seite	Bemerkungen
Die Sterbende (Matthisson)	II	100	S. 100 ihrer heimatlichen Welt *Des*-dur statt *As*-dur
Das Geheimnis (Schiller)	III	2	S. 2 und wohl verstand ich, was er sprach *Des*-dur statt *As*-dur
Shilrik und Vinvela (Ossian)	III	100	S. 103 ferne, o Vinvela, geh' ich zu den Kriegern von Fingal *C*-dur statt *G*-dur
Mignon (Goethe)	III	155	S. 156 dahin, dahin (Takt 11 und 12 des zweiten Teiles) *D*-dur statt *A*-dur
Harfenspieler (Goethe)	III	187	S. 187 dann bin ich nicht allein *F*-dur statt des erwarteten *C*-dur
Julius an Theone (Matthisson)	IV	91	S. 92 bis die Gruft mich in ihr verschwiegnes Dunkel ruft. *Es*-dur statt *B*-dur
Lied aus: „Der Sommerabend" (Pichler)	IV	212	S. 212 das mit des Frühlings Fülle die Natur geschmücket hat. *A*-dur statt *E*-dur
Bei dem Grabe meines Vaters (Claudius)	IV	234	S. 234 (Takt 4/5) ach, sie haben einen guten Mann begraben und mir war er mehr. *As*-dur statt *Es*-dur
Der Alpenjäger (Schiller)	V	168	S. 169 und der Knabe ging zu jagen, und es treibt und reißt ihn fort *B*-moll statt *As*-dur und weiter: rastlos fort mit blindem Wagen an des Berges finstern Ort *Ges*-dur statt *Des*-dur (oder, wenn man will, statt *F*-moll)
Suleika II (Goethe)	VI	201	S. 202 stehn bei deinem Hauch in Tränen *Des*-dur statt *As*-dur (gleichzeitig ein Beispiel für Terzmodulation /*F*-dur/ *F*-moll/*As*-dur/*Des*-dur/)
Der Blumen Schmerz (Mailath)	VI	210	S. 211 wer rufet uns ins Leben aus stiller Nacht hervor; und nachher an der entsprechenden Stelle: lockt aus den dunklen Pforten sie von der Mutterbrust *F*-dur statt *C*-dur
Müllerlieder III. Halt	VII	140	S. 140 eine Mühle seh ich blinken aus den Erlen heraus *F*-dur statt *C*-dur
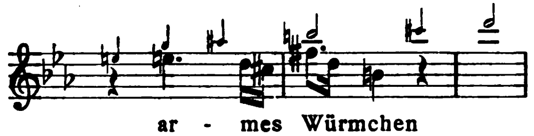
Titel des Liedes	Bd.	Seite	Bemerkungen
Glaube, Hoffnung und Liebe (Kuffner)	VIII	28	S. 28/29 Mehr noch als im Sternrevier lebt der Gott im Busen dir *Ces*-dur statt des erwarteten *Ges*-dur
Im Freien (Seidl)	VIII	184	S. 187 O, wie oft mein Busen schwoll, froher dort gestimmt, auffallende Kadenz nach *As*-dur statt des erwarteten *Es*-dur
Lebensmut (Schulze)	VIII	206	S. 206 fühle doppelt Lust und Schmerz *Es*-dur statt *B*-dur

Schubert hat Akkorde für die feinsten seelischen Nuancen, er sucht jeder feinsten Schwingung des Dichters gerecht zu werden. Und das vermag er nur, indem er zwei Mittel heranzieht, die das Lied vor ihm nur in bescheidenen Anfängen verwertete, die aber nach ihm zu den wesentlichsten Stützen im Bau des modernen, d. h. des Liedes des 19. Jahrhunderts, geworden sind. Es sind dies die Chromatik und die Enharmonik. Sie lassen sich aus dem Kunstbau des Schubertschen Liedes nicht mehr fortdenken, ohne daß man ihm einen seiner Hauptbestandteile nimmt. In ihnen liegt die Grenzscheide zwischen dem Liede des 18. und 19. Jahrhunderts. In ihrem genauen Studium liegt gleichzeitig die wichtigste Vorstudie zu der Chromatik Liszt's und Wagners, im Liede zu derjenigen Hugo Wolfs und seiner Nachfolger. Wenn die Geschichte der Harmonik (vom 16. Jahrhundert bis auf die Gegenwart) geschrieben sein wird[1], so wird man die Bedeutung Schuberts für dieselbe erst voll erkennen und gleichzeitig viele Erscheinungen der modernen Liedkunst auf ihn zurückführen. Sein Verhältnis zu den Meistern am Ende des 19. Jahrhunderts gestaltet sich alsdann so wie das des Beethoven der letzten Periode zur Tonsprache des „Tristan“.

Im allgemeinen läßt sich in Schuberts Werken überhaupt, und speziell in seinen Liedern eine steigende Planmäßigkeit in der Verwendung dieser Mittel feststellen. Angewendet finden wir sie schon sehr früh in den großen Jugendwerken, wie „Hagars Klage“ I, 1, „Du mußt sterben“,
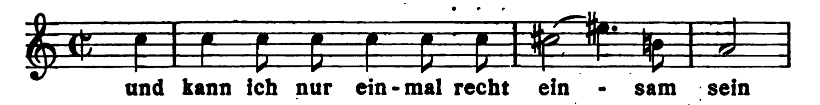
[1] Wertvolle Beiträge dazu bietet für das 19. Jahrhundert Heinrich Rietsch „Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1906.





im „Taucher“ I, 73, S. 94 („und schaudernd dacht ichs, da krochs heran, regt hundert Gelenke zugleich, will schnappen nach mir, in des Schreckens Wahn laß ich los der Koralle umklammernden Zweig“). In Mayrhofers „Am See“ I, 210, in der bedeutenden „Scene aus Goethes Faust“ I, 215 finden sich in den rezitativischen Partien viele überraschende chromatische Wendungen. Man findet überhaupt in den großen durchkomponierten Formen, in den rezitativischen und frei ariosen Partien früher und später reichen und ausgiebigen Gebrauch von der Chromatik gemacht, wie ein Blick in die Gesänge Schillers und Mayrhofers beweist; doch auch hier ist eine Steigerung mit den Jahren deutlich erkennbar; an Stelle unvermittelter Harmoniegruppen tritt immer mehr wohl vorbereitete, dem Text völlig angepaßte und immer wirksamere Chromatik. Verhältnismäßig später, als in diesen großen Formen, gewinnt die Chromatik wichtigen Anteil in den geschlossenen, variiert strophischen und strophischen Liedern: ihr Ausbau in diesen erscheint als ein sich in den späteren Schaffensjahren ständig mehr entwickelnder und steigernder, bis zu den Höhepunkten der „Winterreise“ und des „Schwanengesangs“. Dabei ist zu verfolgen, daß das Verhältnis zwischen Melodik und Harmonik ein immer innigeres, unlösbareres wird. Wenn auch für Schubert die Melodik als Ganzes immer diatonischen Gesetzen gehorcht, so läßt sich doch das Anteilnehmen der Melodie an akkordischen Abweichungen und Durchgängen, die Aufnahme von chromatischen Wendungen, die mit der diatonischen Tonfolge zu einem unlösbaren Ganzen verbunden sind, fortschreitend verfolgen. Die einfachsten Fälle betreffen das Fort-

schreiten der — an sich diatonischen — Melodie um einen Halbton, also „Rückungen". Goethe, Harfenspieler I, Ursprüngliche Fassung, IV, 181.



sowie die analoge Stelle: Goethe, „Wer nie sein Brot mit Tränen" IV, 187: „der kennt euch nicht": A-moll—Fis-moll.

Ähnliches zeigt uns Goethe „An Schwager Kronos", IV, 204: „Auf denn, nicht träge dehn, strebend und hoffend hinan" bis: „von Gebirg zu Gebirg schwebt der ewige Geist". Melodie und Harmonie steigen um Halbtöne *Es-E-F-Fis*, wodurch das „Hinanstreben" versinnbildlicht wird. Man vergleiche in Goethes „Grenzen der Menschheit" VI, 185 „Hebt er sich aufwärts". Sehr viel komplizierter sind chromatische Steigerungen, die, auf fortrückenden Bässen aufgebaut, eine beständig modulierende Harmonik zeigen — das merkwürdigste Beispiel ist: Goethe, Prometheus, VI, 71 „Hat mich nicht zum Manne geschmiedet die allmächtige Zeit und das ewige Schicksal?"[1]

Eine ganz ähnliche, auf chromatischen Fortschritten aufgebaute Reihe findet sich in Schiller „Der Pilgrim" VII, 130[1]. Dort soll die Chromatik die trotzige Skepsis, hier das gewaltsame Überwinden von Hindernissen zum Ausdruck bringen.

Eine Sonderbetrachtung verdient das harmonisch überaus merkwürdige Lied von Platen „Du liebst mich nicht" (Zweite Fassung) VII, 26. Hier ist das chromatische Aufwärtssteigen mit chromatischem Abwärtsrücken vereinigt, immer, um die unaufhörlich wechselnden schmerzlichen Empfindungen mit neuem musikalischem Colorit zu umgeben: daher bei dem Refrain der Ghasele: „Du liebst mich nicht" auftretend.

Mein Herz ist zerrissen,
Du liebst mich nicht.
Du ließest michs wissen *A*-moll
Du liebst mich nicht,
Wiewohl ich dir flehend
Und werbend erschien *F*-dur

[1] Die Musikbeispiele siehe: Spezieller Teil.

Und liebebeflissen. . . .	*G*-moll
Du liebst mich nicht. . .	*As*-dur
Du hast gesprochen, . .	*E*-moll
Mit Worten gesagt, . . .	*G*-dur
Mit allzugewissen . . .	*E*-moll
Du liebst mich nicht . .	*Ges*-dur (statt *G*-dur!)
So soll ich die Sterne	
So soll ich den Mond, .	*As*-moll (enharmonisch steht *F*-moll)
Die Sonne vermissen?	
Du liebst mich nicht!. .	A-moll
Was blüht mir die Rose,	
Was blüht der Jasmin, .	(*As* steht enharmonisch für *gis*)
Was blühn die Narzissen?	*B*-moll
Du liebst mich nicht.. .	*B*-moll—*A*-moll
So soll ich die Sterne,	
So soll ich den Mond, .	*A*-dur
Die Sonne vermissen? .	*Cis*-moll
Du liebst mich nicht!. .	*A*-dur—*A*-moll
Was blüht mir die Rose,	
Was blüht der Jasmin, .	*A*-dur
Was blühn die Narzissen?	*Cis*-moll
Du liebst mich nicht.. .	*A*-dur (moll) *A*-dur

Es liegt auf der Hand, daß Schubert hier seiner Zeit weit vorauseilt, ja daß weder bei Mendelssohn, noch Schumann und Brahms eine so schillernde Harmonik überhaupt vorkommt. Solche Psycho-Analyse in Tönen blieb der neudeutschen Schule und ihren Nachfolgern vorbehalten.

Die Steigerungen auf chromatischer Basis führen Schubert zu gesteigertem Ausdruck des Grausigen („Gruppe aus dem Tartarus", „Der Zwerg", „Der Pilgrim", „Der Doppelgänger") des Gewaltigen („Die Allmacht", „Heimweh") der Sehnsucht („Heimweh", „Pilgerweise", „Suleika I") des Todes („Totengräbers Heimweh")[1].

Es möge im folgenden nur eine ganz kurze Übersicht einer Reihe von besonders bezeichnenden Beispielen für Verwendung der Chromatik und Enharmonik Platz finden, von denen einzelne bereits kurz erwähnt wurden, aber hier der Übersicht halber noch einmal ausführlich genannt sind. Aus dem hinzugefügten Text geht schon vielfach die künstlerische Absicht hervor.

[1] Auf eine besonders merkwürdige Vorhaltgruppe, ruhend auf chromatisch abwärtsschreitenden Bässen, sei besonders hingewiesen: Novalis „Nachthymne" VI, 80. S. 82: „An jenem Hügel verlischt dein Glanz".

Spezielle Beispiele zur Chromatik.

Titel des Liedes	Bd.	Seite	Bemerkungen
Der Liedler (Kenner)	II	184	S. 186 „wie weit er flieht" *As*-moll —*A*-moll S. 187/88 das Grab will er erreiten *As*—*A* S. 192 heut ist noch mein *b*—*ces*—*c* S. 197 das Grab ist aller Pilger Ruh *As*—*A*
Harfenspieler (Goethe) Wer nie sein Brot Zweite Fassung	IV	187	S. 188 „der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte" Chromatik der Bässe abwärts: *Fis*—*F*—*E*—*Dis*
An Schwager Kronos (Goethe)	IV	204	S. 205 „herrlich rings den Blick." *E*-moll—*F*-moll—*Fis*-moll S. 206 „Leben hinein vom Gebirg zum Gebirg" *F*-moll—*Fis*-moll S. 207 „eh mich Greisen ergreift im Moore Nebelduft, entzahnte Kiefern schnattern" *e*—*f*—*fis* —*g*—*as*
Gruppe aus dem Tartarus (Schiller)	V	144	S. 144 Vorspiel S. 145 stöhnt dort . . . *e*—*eis*—*fis*—*g*—*gis*—*a* S. 146 hohl sind ihre Augen *es*—*e*—*f*—*fis* S. 147 fragen sich einander ängstlich leise *cis*—*d*—*es*—*e*—*f* S. 148 entzwei, bricht *c*—*cis*
Prometheus (Goethe)	VI	71	S. 74 ich dich ehren? wofür ? *as*—*a* S. 74 zum Manne geschmiedet die allmächtige Zeit und das ewige Schicksal *ces*—*c*—*cis*
Grenzen der Menschheit (Goethe)	VI	185	S. 186 hebt er sich aufwärts *h*—*c*
Der Unglückliche (Pichler)	VI	168	S. 169 jetzt wachet auf der lichtberaubten Erde usw. *as*—*a*—*b*—*h*—*c*
Suleika I (Goethe)	VI	194	S. 198 Dort, wo hohe Mauern glühen, find ich bald den Vielgeliebten. *e*—*f*—*fis* (*A*-moll—*B*-dur — Enharmonik von *b* und *ais* *H*-dur V, *Fis*-dur)
Todesmusik (Schober)	VII	30	S. 33 und die schrecklichen Minuten *Ais*-moll—*A*-dur (*cis*—d)
Willkommen und Abschied (Goethe)	VII	58	S. 59 tausend Ungeheuer, doch frisch und fröhlich war mein Mut. Bässe: *b*—*h*. Dadurch modulierend; *B*-dur—*H*-moll —*A*-dur

Titel des Liedes	Bd.	Seite	Bemerkungen
Der Zwerg (Collin)	VII	95	S. 97 sterb ich wahrlich gerne *G*-moll—*H*-moll (Bässe: *g*—*fis*) S. 98 zwar werd ich ewiglich *C*-dur —*Des*-dur S. 98 doch mußt zum frühen Grab *B*-moll—*A*-moll S. 99 mögst du nicht Schmerz *A*-moll—*B*-moll S. 100 drauf alsobald vergehen ihr die Sinnen: Orgelpunkt im Klavier (*Fis*—*Ges*), dazu in der Singstimme: *D*—*Cis*—*C*—*Ces*—*B*. Man beachte die Verwendung der übermäßigen Quart und verminderten Quint
Wehmut (Collin)	VII	102	S. 102 denn was im Winde ... *D*-moll—*Es*-moll—*E*-moll
Pilgerweise (Schober)	VII	108	S. 111 doch mir, so wie ich weiterstrebe ... an meinem ... *E*-moll—*F*-moll S. 112 nach dem andern ab. Drum... *F*-moll—*Fis*-moll
Der Pilgrim (Schiller)	VII	130	S. 132 über Schlünde baut ich Stege, Brücken durch den wilden Fluß. *B*-moll—*H*-moll.
Totengräbers Heimwehe (Craigher)	VIII	50	S. 53 es schwinden die Sterne, das Auge schon bricht *C*-moll—*H*-moll bzw. *G*-moll—*A*-moll. Man beachte das chromatische Aufwärtsschreiten der Bässe *F*—*Fis* und Es—*E*.
Junge Nonne (Craigher)	VIII	62	S. 62 ff. *F*-moll—*Fis*-moll—*F*-moll S. 64 dasselbe S. 66 *F*-dur — *Des*-dur — (*Fis*-moll) —*F*-dur
Das Heimweh (Pyrker)	VIII	112	S. 115 verdunkelt ist alles *As*—*A* S. 116 Glöcklein klingen *Cis*—*D* (*Fis*-moll—*G*-dur) S. 117 ihnen fehlt der lachenden Ebenen Anmut nicht usw. *G*—*Gis*—*A*—*Ais*—*H*—*C*—*Cis* —*D*
Allmacht (Pyrker)	VIII	128	S. 130 furchtbar tönt sie im Donnergeroll *Ges*-dur—*G*-dur—*As*-dur S. 131 groß ist Jehova, der Herr *F*—*Ges*—*G*—(*C*-dur—*Ges*-dur—*D*-moll V)
Doppelgänger (Heine)	IX	181	S. 181 Bässe: *H*—*C*—*Cis*—*D*—*Dis*

Spezielle Beispiele zur Enharmonik.

Titel des Liedes	Bd.	Seite	Bemerkungen
Harfenspieler 3 (Goethe) (Zweite Fassung)	IV	187	S. 188 Denn alle Schuld rächt sich auf Erden. Das *Es*-moll steht enharmonisch für *Dis*-moll, so erklärt sich harmonisch die Rückmodulation *Dis*-dur —*E*-dur—*Fis*-moll
Harfenspieler 2 (Goethe) (Dritte Fassung)	IV	192	S. 195 Ihr laßt den Armen schuldig werden. *B*-moll—*Des*-dur—*As*-dur—*A*-moll. *As* enharmonisch mit *Gis*, das Grundton des Sextakkords, dann *A*-Moll V wird.
Schwager Kronos (Goethe)	IV	204	S. 205 Auf denn, nicht träge denn, strebend und hoffend hinan. Weit. *Es*-dur—*E*-moll V. (Es steht hier *H* für *Ces*.)
			S. 208 Reiß mich, ein Feuermeer. Dominantseptimenakkord, *Eis* für *Fis*. Lösung: *H*-moll.
Ganymed (Goethe)	V	75	S. 76/77 An mein Herz. Du kühlst. *Ces*-dur—*H*-dur.
Prometheus (Goethe)	VI	71	S. 74 Hat mich nicht zum Manne geschmiedet die allmächtige Zeit und das ewige Schicksal? Chromatische Steigerung auf enharmonischer Basis! *Ces* wird umgedeutet zu *H*. *C* wird umgedeutet zu *His*.
Grenzen der Menschheit (Goethe)	VI	185	S. 188 verschlingt die Welle und wir versinken. *Eis*—*F* und später *Des*—*Cis*. Das ergibt folgende Modulationen: *Fis*-moll V, *Es*- (für *Dis*) Moll V, *H*-moll V—I.
Der Zwerg (Collin)	VII	95	S. 100 drauf allsobald vergehen ihr die Sinnen. *Fis*—*Ges*. Das ergibt die Modulation *D*-dur, *Fis*-moll, *B*-moll, *E*-moll, *Es*-dur.
Der Pilgrim (Schiller)	VII	130	S. 133 Vor mir liegts in weiter Leere Enharmonische Verwechslung im Basse *F*—*Eis*, (*B*-moll—*Fis*-moll)
Du liebst mich nicht (Platen) (Zweite Fassung)	VII	26	S. 22 Mit allzugewissen du liebst mich nicht. *E*-moll—*Ges*-dur (*Ges* statt *Fis*)
Klage der Ceres (Schiller)	III	171	S. 177 träte mit den leisen Schatten *F*-dur, *E*-dur
			S. 177 auf die Mutter fällt es nicht *Des*-dur—*A*-dur (*As*—*Gis*)

Titel des Liedes	Bd.	Seite	Bemerkungen
Klage der Ceres (Schiller)	III	171	S. 179 bleibt sie ewig mir geraubt *C*-dur—*H*-moll (*Eis*—*F*)
Der Unglückliche (Pichler)	VI	168	S. 169 Jetzt wachet auf der lichtberaubten Erde vielleicht nur noch die Arglist und der Schmerz, und jetzt, da ich durch nichts gestöret werde, laß deine Wunden bluten, armes Herz. (*C*-moll—*As*-dur —*Des*-moll—*A*-dur [*Des* wird *Cis*] — *D*-moll—*Es*-moll—*E*-dur [*Es* wird *Dis*]—*G*-dur)
			S. 170 So wecke sie mit grausam süßer Lust. *B*-dur—*A*-dur (*Es* wird *Dis*)
			S. 170 in dem Paradies, woraus in deiner Jugend goldnen Zeiten die harte Hand des Schicksals dich verstieß. *As*-dur—*A*-dur (*Es* wird *Dis*). *A*-dur—*C*-dur (*Eis* wird *F*)
Selige Welt (Senn)	VII	14	S. 15 Eine selige Insel sucht der Wahn, doch eine ist es nicht: *Ces*-dur—*G*-dur (*Ces* wird *H*) Dieses Beispiel ist eines der allerkühnsten, und in jeder, auch melodischer Beziehung, merkwürdigsten.

Eine Untersuchung all der Fälle, wo die Chromatik in Gestalt von Durchgängen und Vorhalten auftritt und durch kleine, oft unscheinbarste chromatische Alterationen den poetischen Charakter einer Strophe gänzlich umgestaltet, ist auch nicht annähernd möglich. Um nur einige kurze Beispiele herauszugreifen, sei erwähnt: Mayrhofer „Nachtviolen“ VII, 6. Strophe 3 „Mit erhabnen Wehmutstrahlen“. Die Einführung der chromatischen Wechselnote *As* in der Mittelstimme erzeugt das Moment der Wehmut und verändert das Colorit völlig. Matthisson „Adelaide“ I, 169: Man beachte den Wechsel von *C* und *Ces* in der Begleitung am Schlusse, der dem Liebesrufe einen Hauch von wehmütiger Resignation beimischt. Dasselbe finden wir bei Goethe „Erster Verlust“ II, 172, „Der ersten Liebe“: *C*-*Ces*-*B*.

Anhang.

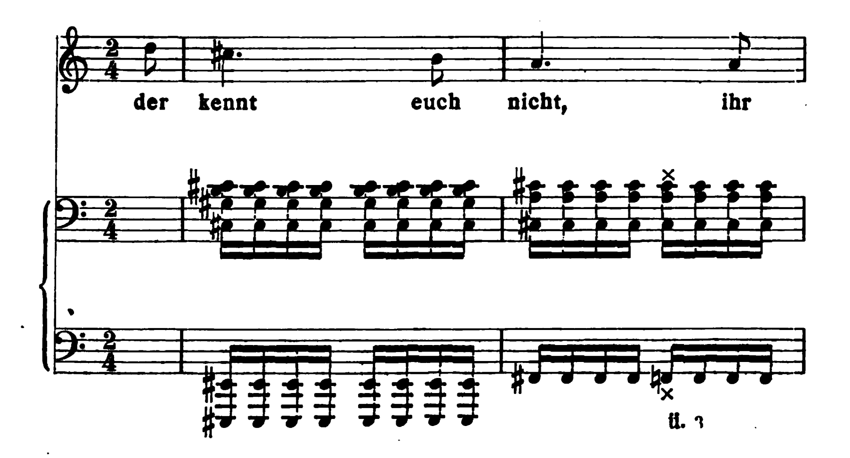
Als Anhang zu diesen Untersuchungen müssen wir noch einige Erscheinungen gesondert besprechen. Zuerst die Einführung von dissonierenden Intervallen, die zuerst stark befremdeten, während sie heute als elementare Mittel des Ausdrucks wirken. Das Bekannteste ist die kleine None im „Erlkönig" III, 202 („mein Vater, mein Vater") und, merkwürdigerweise ebenfalls den Angstschrei charakterisierend, dasselbe Intervall in „Fragment aus dem Aeschylus" IV, 128: „Er ruft, er ruft, von keinem Ohr vernommen".

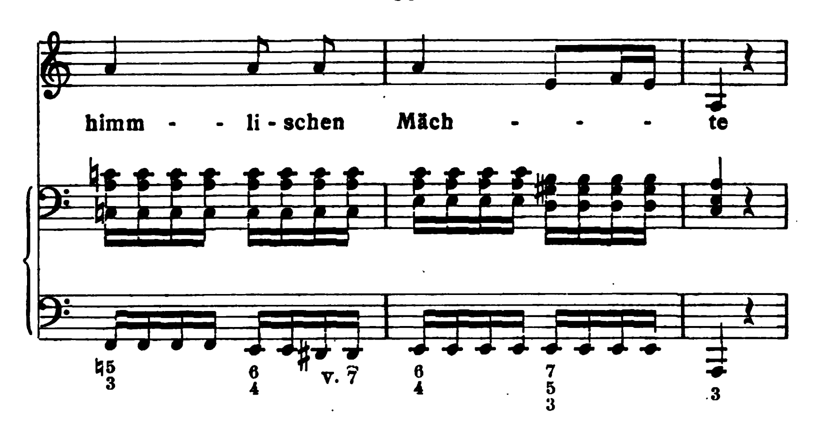
Ferner müssen wir auf die Verwendung übermäßiger und verminderter Dreiklänge hinweisen, die in der modernen Liedliteratur eine so überragende Rolle spielen. Schubert verwendet sie nicht oft, aber immer an prominenten Stellen; meist dienen sie ihm zur Darstellung des Schaurigen, Unheimlichen. Die bedeutendsten Beispiele hierfür sind:

Schiller „Gruppe aus dem Tartarus" V, 144 („Schmerz verzerret ihr Gesicht").

Collin „Der Zwerg" VII, 95 („Drauf alsobald vergehen ihr die Sinnen", durch Fortlassung der Dreiklangterz noch unheimlicher wirkend).

Goethe „Wer nie sein Brot" IV, 187, zweite Fassung, („der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte").





Endlich sei gedacht der nicht ganz seltenen Oktavenparallelen, die auf chromatischem Auf- und Abwärtsschreiten der Bässe und der Singstimme beruhen. Wir finden sie z. B. in der oben zitierten Stelle aus dem „Zwerg“, ferner in Rellstab „In der Ferne“ IX, 156 („Mutterhaus hassenden“)[1], in Heine „Der Atlas“ IX, 167 („Ich trage Unerträgliches“).

Klavierbegleitung.

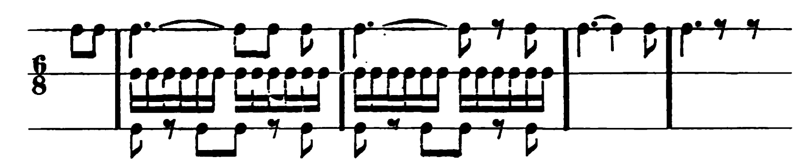
Die Klavierbegleitung geht nicht erst bei Schubert über die Grenzen des einfachen Generalbaß-Stadiums hinaus. Ein Blick in Zelters, Zumsteegs, Reichardts Lieder bestätigt das in so zahlreichen Beispielen, daß eine spezielle Aufzählung hier nicht nötig ist. Und dennoch ist gerade die Begleitung der Punkt, wo Schubert am weitesten über seine Vorgänger hinausgeht. Man muß sich dabei vor allem das Verhältnis von Begleitung

[1] Vgl. dazu die Kritik in der Allg. Mus. Ztg. von 1829, wo es über diese Stelle heißt: „Könnten solche Unziemlichkeiten, solche trotzig hingestellte Harmonien-Zerrbilder allem Verstande zum Hohn ihre kecken Schwindler finden, die sie geduldigen Anstaunern alles Unerhörten für Originalitätsüberschuß einschwärzen wollten: so würden wir, im Fall das Großartige gelänge, bald in den glückseligsten aller Zustände, in den Zustand der Anarchie, wie in den Tagen des Interregnums, versetzt werden“.

zum Gesang völlig klar machen. Es scheinen mir folgende Momente für den Ausbau der Begleitung bei Schubert in Betracht zu kommen:

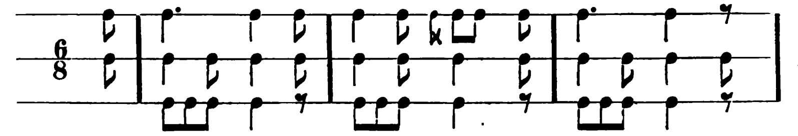
1. Die Polyphonie des Klaviersatzes.
2. Die motivische Verbindung von Klaviersatz und Gesang.
3. Die situations- und stimmungsschildernde Begleitung mit den dazu erforderlichen Mitteln.
   a) motivisch-figurativen.
   b) harmonischen.

Diese Momente, bzw. ihre Vereinigung, bilden das Wesen der Begleitung bei Schubert und allen seinen Nachfolgern. Man hat mit Recht hervorgehoben, daß die Polyphonie des Klaviersatzes zum Teil auf den Einfluß Beethovens zurückzuführen sei. In der Tat: Wenn wir Uzens „Liebesgötter" IV, 118 etwa der „Gruppe aus dem Tartarus" oder der „Allmacht" vergleichen, so umfaßt der Unterschied zwischen diesen beiden Begleitungscharakteren eben alles, was den Beethovenschen Klaviersatz von dem einer Haydnschen und Mozartschen Sonate unterscheidet. Aber wenn auch der harmonische und polyphone Ausbau der Schubertschen Klavierbegleitung auf Beethoven zurückzuführen ist, so bleibt doch immer die Art der Kombination dieses polyphonen Klaviersatzes mit der Gesangsmelodie Schuberts eigenstes, aller Ableitung spottendes Werk. Beide greifen eng ineinander, eins ohne das andere ist schlechthin nicht denkbar. Bei Reichardt, bei Zelter mag man zur Not eine Begleitungsfigur durch eine andere ersetzen, ohne den eigentümlichen Charakter der Gesangsmelodie zu zerstören; bei Schubert ist das nicht mehr möglich, wenigstens nicht in den für seine Kunst maßgebenden Liedern. Man denke sich etwa in „Gretchen am Spinnrade" die Sechzehntel der rechten oder die das Herzklopfen darstellenden Achtel der linken Hand durch eine homogene Achtelbegleitung ersetzt, so verliert das Lied vollkommen seinen Charakter. Denn der Rhythmus der Gesangsstimme ist alternierend den beiden Rhythmen der Begleitung eingeordnet — die drei Kategorien sind völlig aufeinander angewiesen, die Herausnahme einer würde den ganzen rhythmischen Bau zerstören.
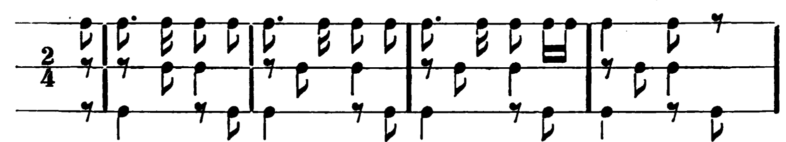


Diese enge Verbindung von Gesangstimme und Begleitung stellt sich in ihrem einfachsten Fall als melodische, rhythmische oder als rhythmische und melodische Identität beider dar. („Winterreise", Nr. 18 „Der stürmische Morgen", Nr. 20 „Der Wegweiser", Nr. 21 „Das Wirtshaus"). Oder sie stellt sich so dar, daß die Rhythmen sich gegenseitig ergänzen, indem eine Auflösung in Unterwerte statthat (Singstimme und Oberstimme der Begleitung in „Täuschung", Nr. 19 der „Winterreise"), oder indem eine alternierende Ergänzung auftritt (Singstimme und Unterstimme in dem letztgenannten Beispiel), oder beides sich kombiniert.

Nr. 19 der „Winterreise".



Das Lied „Rast" (Nr. 10 der „Winterreise") zeigt uns:



Es ist klar, daß diese rhythmische Differenzierung bei engster Verzahnung das fortgeschrittenste Begleitungsstadium darstellt, weshalb wir es in den späten Gesängen am vollendetsten angewandt finden.

Bis zu welcher Kompliziertheit sich die rhythmische Anordnung steigern kann, zeige ein Beispiel: Mayrhofer „Auf der Donau" V, 92. Strophe 1, erste Hälfte:

Zweitaktige, später eintaktige Sechzehntel-Wellenfigur der Begleitung zu gehaltener Gesangsmelodie (punktierte Viertel mit Sechzehnteln).

Strophe 1, zweite Hälfte:

Kombination dieser Wellenfigur mit Zweiunddreißigstel-Tremolo.

Strophe 2:

Synkopen im Achtelzeitmaß kombiniert mit punktierten Achteln der Gesangstimme und unpunktierten der Baßstimme.

Strophe 3, erste Hälfte:

Entspricht der ersten Hälfte von Strophe 1.
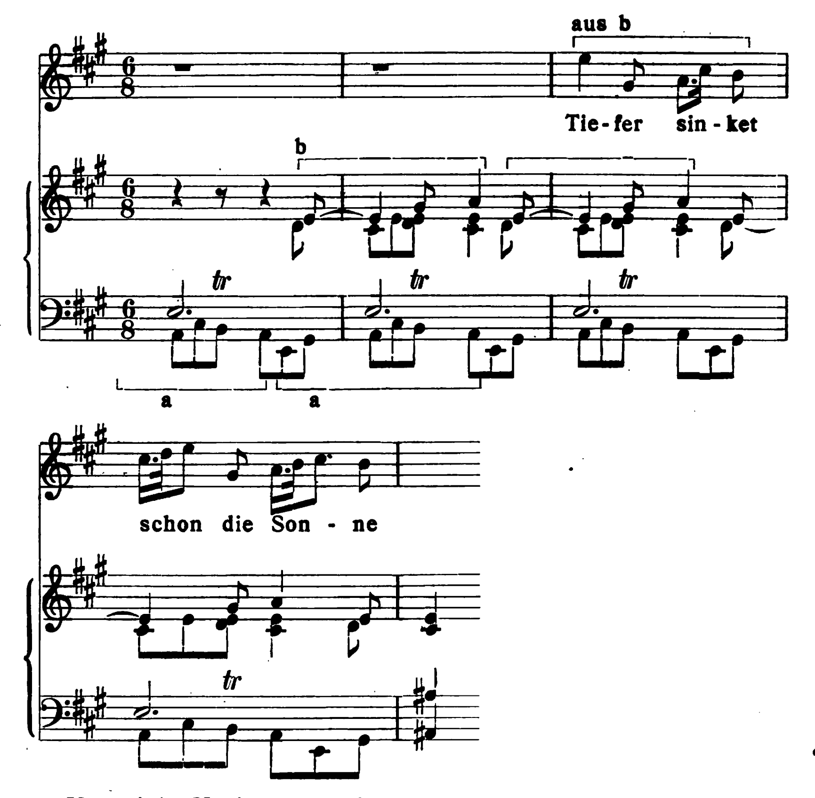
Strophe 3, zweite Hälfte:

Kombination der Synkopen aus Strophe 2 mit der Sechzehntel-Wellenfigur aus Strophe 1.

Ein Vergleich dieser Analyse mit dem Original wird die organische Verschmelzung dieser zwei Gesangs- und fünf Begleitungsrhythmen klar erkennen lassen. In der Innigkeit dieser Verschmelzung, in der Unauflöslichkeit ihrer Verbindung liegt eine der Haupteigentümlichkeiten des Schubertschen Liedstils.

Diese polyrhythmischen Beziehungen finden ihre Ergänzung in der engen motivischen Verknüpfung von Begleitung und Gesang. Diese kann entweder auf der Verwendung desselben Motivs in beiden oder aber darauf beruhen, daß die Stimmen zueinander in ein kontrapunktierendes Verhältnis treten. Dazwischen liegen viele Übergänge, die dadurch gegeben sind, daß ein Motiv im Intervallabstand einer Terz, Sexte, abwechselnd mit Gegenbewegung, in einer Begleitungstimme mitgeht, (Müller „Die liebe Farbe“ IX, 172, „Des Baches Wiegenlied“ IX, 184; Schlegel „Der Knabe“ VI, 88 und viele andere Beispiele). Die Gegenbewegung von Gesangstimme und Klavierbaß, die so oft im Vordergrunde der ganzen Melodik steht (Schlegel „Die Rose“ VII, 21) ist nicht immer eine wörtliche, sondern begnügt sich mit den rhythmischen Hauptakzenten, ohne deshalb ihren Charakter einzubüßen. Das ist z. B. der Fall bei Goethe „Nur wer die Sehnsucht kennt“ zweite Bearbeitung IV, 198.

Oft finden wir, daß die motivischen Klavierbegleitungen dem Motiv des Gesanges nicht gleichen, sondern nur ähnlich sind, aber gerade durch diese Ähnlichkeit unauflöslich mit ihm verbunden erscheinen. Ein Beispiel bietet Fr. Schlegel „Abendröte“ VI, 94.



Vorspiel: Motiv a und b.
Strophe 1: Verändertes b im Gesang, a und b in der Begleitung.
Strophe 2: Verändertes b im Gesang, a in der Oberstimme der Begleitung.
Strophe 3: Freie Ausgestaltung des Gesanges, verändertes a in der Unterstimme.

Die enge motivische Verknüpfung von Begleitung und Gesang hat auch dann statt, wenn, wie in Mayrhofers „An die Freunde“ VI, 20 oder Goethe „Schwager Kronos“ IV, 204 die Begleitung direkt zum Gesange kontrapunktiert. Diese frei kontrapunktierende Begleitung findet sich überall da, wo der Begleitung ein bestimmtes Motiv zu Grunde liegt, das mit der anders geführten Singstimme kombiniert wird. Man betrachte daraufhin:

Mayrhofer „Nachtstück“ VI, 62.
Fr. Schlegel „Der Schiffer“ VI, 98.
Mayrhofer „Freiwilliges Versinken“ VI, 124.

Im Verlaufe des Liedes wird dann oft die auf diesem Motiv beruhende Begleitung der Singstimme adaptiert, wobei das Motiv zeitweilig zurücktritt oder verschwindet, um später wieder hervorzutreten. Das ist z. B. der Fall bei Goethe „Ganymed“ V, 75; Uhland „Frühlingsglaube“ VI, 108; Schulze „Der liebliche Stern“ VIII, 160; Müller „Gefrorne Tränen“ IX, 8; ähnliches in „Rast“ IX, 34, „Letzte Hoffnung“ IX, 53, „Täuschung“ IX, 62.

Was bei dieser Betrachtung den Ausdruck „Motiv“ anlangt, so möchte ich ausdrücklich bemerken, daß ich ihn hier nicht streng im Sinne der Formenlehre fasse, sondern auch Kombinationen einzelner Motive, also Gruppen von Motiven, bzw. Phrasen, als „Motiv“ im weiteren Sinne bezeichne. Versuchen wir nun, in die Mannigfaltigkeit der Begleitungen Schuberts näher einzudringen, so ergibt sich uns zunächst eine Unterscheidung von figurativen und kontrapunktischen Motiven. Wiewohl beide keineswegs immer streng zu trennen sind, vielmehr Übergänge aufweisen, scheint mir diese Unterscheidung doch von Wichtigkeit zu sein, weil sie uns über die verschiedene Faktur der Begleitungen am besten Aufschluß gibt. Ich verstehe unter figurativen Motiven solche, die in erster Linie als Umschreibung eines Intervalls, Dreiklangs oder mehrstimmigen Akkords wirken, während ich kontrapunktische Motive solche nenne, die durch ihren Charakter in erster Linie als rhythmische Gebilde wirken. Diese, wie ich glaube, notwendige Unterscheidung wird durch das Studium der Beispiele klar werden. Versuchen wir nun zunächst, die hauptsächlichen Begleitungstypen aufzustellen und ihre Eigenart zu prüfen.

A. Begleitungen ohne selbständigen Charakter, als einfache ungebrochene oder gebrochene Stützakkorde mannigfachster Faktur. Zahllose Strophenlieder dienen hier als Beleg. Typus: Müller „Der Neugierige“ VII, 149.

B. Begleitungen mit selbständigem Charakter.

1. Ein figuratives Motiv durchzieht das ganze Lied. Es sind das naturgemäß Lieder, in denen eine Stimmung ohne große Kontraste vorherrscht. Solche Lieder sind z. B.:

Goethe „Gretchen am Spinnrade“ I, 191.
Goethe „Suleika I“ VI, 194.
Goethe „Suleika II“ VI, 201.
Stolberg „Auf dem Wasser zu singen“ VII, 106.
Müller „Wohin?“ VII, 130.
Craigher „Der blinde Knabe“ VIII, 58.
Reil „Das Lied im Grünen“ IX, 85.
Rellstab „Liebesbotschaft“ IX, 134.

Hier ist es das Sausen des Spinnrads, das Wehen der Westwinde, das Schaukeln der Wellen, das Rauschen des Bächleins; alle diese einfachen Vorgänge erzeugen eine homogene figurative Begleitung, die die Einheit der Stimmung herstellt. Von Motiven mehr kontrapunktischen Charakters, die in dieser Weise das ganze Lied stützen, sei als Beispiel Mayrhofer „Aus Heliopolis II“ VII, 10, Sautter „Der Wachtelschlag“ VII, 2 genannt.

2. Ein figuratives Motiv beherrscht den größten Teil des Liedes. Das ist der Fall bei Klopstock „Dem Unendlichen“ III, 95, wo auf das einleitende Rezitativ die kontinuierliche Harfen- und Posaunenbegleitung folgt. Ähnlich ist es in Mayrhofers „Der entsühnte Orest„ VI, 121, wo das Brausen des heimatlichen Meeres in der stürzenden Sextolenfigur das ganze Lied — bis auf das Rezitativ der Mitte und die Schluß-Apostrophe an die Göttin — beherrscht.

3. Ein figuratives (oder kontrapunktisches) Motiv beherrscht eine oder mehrere Strophen, während andere einen abweichenden Begleitungscharakter aufweisen. Das gilt z.B. von Fr. Schlegels „Der Schiffer“ VI, 98, wo der erste und dritte Teil des wundervollen, seiner Zeit weit voraneilenden Liedes von der — nur vorübergehend modifizierten — Figur gestützt werden, die das leise Anschlagen des Wassers an Boot und Ruder darstellt, während der Mittelteil in den bewegten Synkopen die subjektiv-erregte Sehnsucht nach dem „blonden Mägdlein“ schildert. Ähnliches beobachten wir in Scott „Ellens Gesang I“ VIII, 70.

Strophe 1. Kriegshörner Motiv,
„ 2. Schlafgesangs Motiv,
„ 3. Kriegshörner Motiv,
„ 4 u. 5. Kriegstrommel Motiv,
„ 6. Schlafgesangs Motiv,
„ 7. Kriegshörner Motiv.

Ein anderes Beispiel für diese strophisch gegliederte Begleitung bildet:

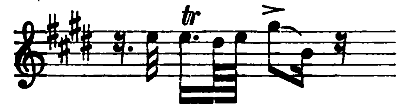
De la Motte Fouqué „Der Schäfer und der Reiter" V, 6.

Ein Schäfer saß im Grünen
Sein Liebchen süß im Arm,
Durch Buchenwipfel schienen
Der Sonne Strahlen warm.

Sie kosten froh und heiter
Von Liebeständelei.
Da ritt, bewehrt, ein Reiter
Den Glücklichen vorbei.

Sitz ab und suche Kühle
Rief ihm der Schäfer zu, —
Des Mittags nahe Schwüle
Gebietet stille Ruh.

Die Begleitung von Zeile 1—6 ist von dem Motiv



beherrscht, welches die „Liebeständelei" darstellt. Mit dem Erscheinen des Reiters reißt plötzlich dieser motivische Faden ab — ungeachtet der dadurch erzeugten Spaltung der zweiten Strophe — und ein Reitermotiv wird eingeführt, das bis „stille Ruh" der Begleitung zu Grunde liegt. Die vierte Strophe:

Noch lacht im Morgenglanze
So Strauch als Blume hier,
Und Liebchen pflückt zum Kranze
Die schönsten Blüten dir.

enthält die Schilderung, die der Schäfer dem Reiter von der Liebeständelei" entwirft, und wird deshalb wieder von jenem ersten Motiv beherrscht. Die drei letzten Strophen, die Ablehnung und Weiterziehen des Ritters enthalten, weisen wieder das Reitermotiv auf.

4. Ein Motiv tritt in bestimmten Abständen, oder nur episodisch oder in Modifikationen auf.

a) in bestimmten Abständen: Das ist z. B. der Fall in:
Müller „Pause" VII, 162 (das Motiv der Laute).
Schlechta „Des Sängers Habe" VIII, 46 (das Fiedelmotiv).
Schlechta „Widerschein" IX, 130 (das Motiv des Säumens).
Müller „Der greise Kopf" IX, 48 das Motiv:



b) episodisch:

Mayrhofer „Sehnsucht“ VI, 130. Die Trillerfigur, die das Jubeln der Lerche andeutet.

Müller „Die böse Farbe“ VII, 174. Das Jagdmotiv („Horch, wenn im Wald ein Jagdhorn schallt“).

Mayrhofer „Trost“ VI, 60. Die „Hörnerklänge“.

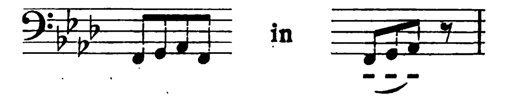
c) in Modifikationen, z. B. verkürzt:

Senn „Selige Welt“ VII, 14. In der zweiten Strophe „Eine selige Insel sucht der Wahn“ wird das Motiv

 verkürzt in 

Die Ellipse bringt das Suchen, Tasten zum Ausdruck.

Craigher „Totengräbers Heimwehe“ VIII, 50 zeigt die Motivverkürzung:



(„im Leben, da ist's, ach, so schwül“).

Die Ellipse soll die „Schwüle“, das Lastende, Dumpfe charakterisieren.

5. Kombination verschiedener Motive.

Hatten wir bisher vorwiegend Motive betrachtet, die allein, oder als dominierende auftreten, so müssen wir nun der sehr häufigen Kombination verschiedener Motive gedenken. Diese Kombination finden wir sehr häufig in folgender Weise: die Grundstimmung des Gedichtes wird durch ein durchlaufendes figuratives Motiv wiedergegeben. Zu ihm kontrapunktieren kurze, prägnante Motive, die die Situation differenzieren. Einige Beispiele werden das erläutern. Fr. Schlegel „Im Walde“ VI, 149. Ein figuratives Motiv geht mit geringen Abweichungen[1]

[1] Bis auf die feierlichen Achtel, die die Allmacht Gottes schildern.
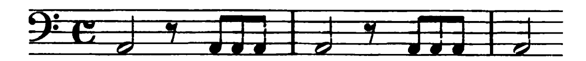
durch das ganze Lied hindurch. Es ist das Motiv des Waldesrauschens. Zu ihm treten nun, mit ihm kontrapunktierend, hinzu:

1. Das Baßmotiv der Geisterwogen („wie der Held in Rosses Bügel“ ff.).
2. Das Motiv der leuchtenden und zuckenden Flammen („Herrlich ist der Flamme Leuchten“. . . „Rasch die Flamme zuckt und lodert“).
3. Das Motiv des Blitzes („Blitze schwanger oft von Tod“).
4. Das Motiv der „rauschenden Quellen“.
5. Das Motiv des Geisteszugs („fernab hin der Geist gezogen“).
6. Das Motiv des Geisteshauchs („durch des Geistes Hauch gestillt“).
7. Das Motiv der schöpferischen Lüfte („schöpferischer Lüfte Wehen“).
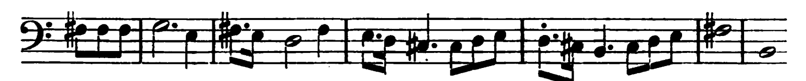
Alle diese rhythmisch prägnanten Motive werden zur Einzelcharakteristik eingeführt und suchen den feinsten Wendungen des Wortsinns gerecht zu werden.

In ganz ähnlicher Weise finden wir diese Gegenüberstellung von figurativem Hauptmotiv und charakterisierenden Einzel-(Unter-)Motiven z. B. in Collin „Der Zwerg“ VII, 95. Der das ganze Lied durchziehenden Sechzehntelfigur, die das Wasser als Element schildert, stehen gegenüber

a) das Todesmotiv
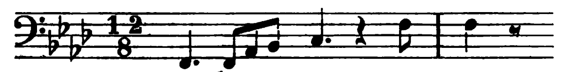


b) das Liebesmotiv des Zwerges



Ich möchte ein weiteres Beispiel anführen: Craigher „Die junge Nonne“ VIII, 62. Grundstimmung des Liedes bildet der heulende Sturm (Sextolen).

Hierzu kontrapunktierend werden nun eingeführt:

a) ein spezielles Sturmmotiv



b) das Glöckchen-Motiv



Daß dieses Glöckchen-Motiv selbständig und nicht etwa nur Anhang von a ist, geht aus dem Beginn der zweiten Strophe „Immerhin“ sowie aus demjenigen der letzten: „Horch, friedlich ertönet das Glöcklein vom Turm“ hervor.

Man vergleiche ferner:

Schulze „Der liebliche Stern“ VIII, 160.

Müller „Erwartung“ IX, 10 und viele andere Lieder.

Motivische Bedeutung von Vor- bzw. Zwischenspielen.

Oft gewinnen diese eine charakterisierende Bedeutung, so daß wir bei ihrer Wiederkehr von einer Art Leitmotiv sprechen können. Das ist z. B. der Fall in Schlechta „Fischerweise“ VIII, 190; in Müller „Der Lindenbaum“ IX, 16 (die Sechzehntel-Triolen Episode); in Müller „Der Leiermann“ IX, 76 und Rellstab „In der Ferne“ IX, 156.

Naturgemäß ist mit diesen Kategorien die Mannigfaltigkeit in der Aufstellung und Durchführung der Begleitungsmotive nicht erschöpft. Es kam mir aber darauf an, die wichtigsten und am meisten typischen Fälle einer gesonderten Betrachtung zu unterziehen. Ehe ich nun aus diesen die allgemeinen Schlußfolgerungen ziehe, muß ich noch der schon erwähnten

Vor-, Zwischen- und Nachspiele

gedenken.

Es ist ohne weiteres klar, daß Schubert die reiche Ausgestaltung der Klavierbegleitung auch im speziellen diesen Gebilden angedeihen läßt, die ja als integrierender Bestandteil der Begleitung denselben Gesetzen gehorchen wie diese. Auch hier ist wieder dasselbe festzustellen, wie bei der Begleitung überhaupt, nämlich daß er in den einfachsten und einfacheren Typen direkt an Reichardt, Zelter, Zumsteeg anknüpft, während er in den komplizierteren weit über sie hinausgeht.

In vielen Fällen sieht Schubert vom Vorspiel überhaupt ab; seltener vom Nachspiel, doch kommt auch das vor. In den ersten Schaffensperioden haben wir das Fehlen von Vorspielen viel häufiger, und zwar findet es sich nicht nur in volkstüm-

lichen Liedern (Schiller „Punschlied" III, 30; Goethe „Der Gott und die Bajadere" III, 32, „Der Rattenfänger" III, 34, „Heidenröslein" III, 37 und zahlreichen anderen (Höltysche kurze Gesänge!) sondern auch in größeren Formen (Goethe „Nur wer die Sehnsucht kennt" zweite Bearbeitung, IV, 198; Matthisson „Entzückung" IV, 84 u. a.). In allen diesen aber ist ein Nachspiel vorhanden. Daß auch dieses fehlt, kommt selten vor: so in „Ossians Lied nach dem Falle Nathos" III, 108 und in einer Reihe einfacher Strophenlieder z. B. von Salis. — Zwischen diesen einfachsten und den komplizierten Stufen gibt es so zahllose Übergänge, daß eine Schilderung unmöglich ist; es seien darum nur einige charakteristische Typen genannt.

1. Das Vospiel bringt eine kurze Einleitung akkordischen Charakters: Salis „Abschied von der Harfe" IV, 80, Goethe „Gesänge des Harfners I." IV, 181, 189; Collin „Wehmut" VII, 102; Heine „Am Meer" IX, 178.

2. Das Vorspiel antizipiert die Figuration der Begleitung: Goethe „Versunken" VI, 178; Bruchmann „Am See" VII, 74; Reil „Das Lied im Grünen" IX, 85.

3. Das Vorspiel bringt speziell den Rhythmus der folgenden Begleitung prägnant zum Ausdruck. Mayrhofer „Der zürnenden Diana" VI, 141; Platen „Du liebst mich nicht" VII, 24; Schober „Schatzgräbers Begehr" VII, 35; Goethe „Wanderers Nachtlied" VII, 70; Silbert „Himmelsfunken" VI, 14.
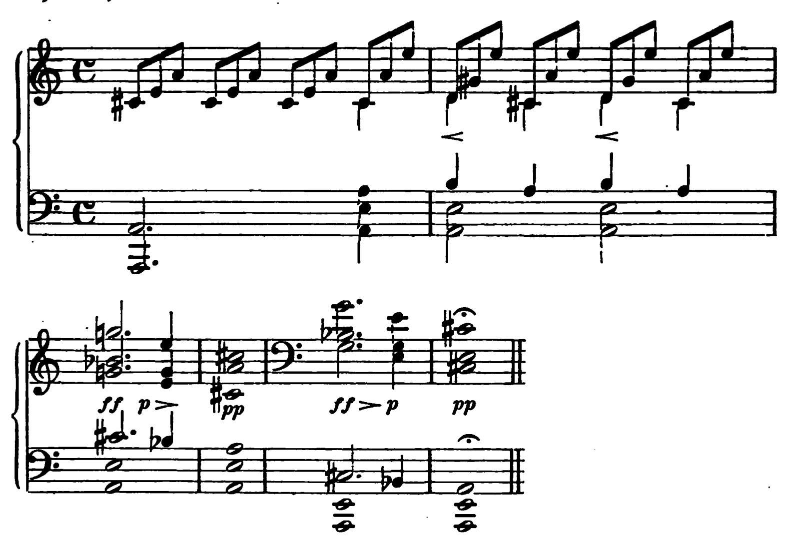
4. Das Vorspiel bringt schon die Gesangsmelodie voran, in der Andeutung, oder voll ausgeführt. Zahlreiche Beispiele in den „Müllerliedern", der „Winterreise", Schlegel „Der Fluß" VI, 91 u. a. m., oder auch in freier Umschreibung: Uhland „Frühlingsglaube" VI, 110; Mayrhofer „Nachtviolen" VII, 6; Klencke „Heimliches Lieben" IX, 92 u. s. f.

5. Das Vorspiel antizipiert die Begleitung oder Teile derselben. Goethe „Ganymed" V, 75; Rückert „Sei mir gegrüßt" VI, 214; Stolberg „Auf dem Wasser zu singen" VII, 106; Mayrhofer „Aus Heliopolis I" VII, 8 (nur den einstimmigen Kontrapunkt).

6. Das Vorspiel stellt eine ganz freie satzartige Bildung dar, die nur locker (rhythmisch, figurativ oder melodisch) mit der folgenden Begleitung zusammenhängt. Goethe „Schwager Kronos" IV, 204; Goethe „Grenzen der Menschheit" VI, 185.

7. Das Vorspiel antizipiert Gesang und Begleitung. Bruchmann „Schwestergruß“ VII, 38.

Diese, hier rein theoretisch nach ihren überwiegenden Merkmalen getrennten, in Wirklichkeit ineinander übergehenden, kombinierten Typen finden ihre entsprechenden Gegenbilder in den Nachspielen, die von den einfachsten akkordischen Abschlüssen, Wiederholungen und Umschreibungen der letzten Gesangstakte bis zu frei poetischen Ausklängen (man denke, um ein Beispiel für viele zu geben, an den Schluß der dritten Bearbeitung von Goethes „Wer nie sein Brot mit Tränen aß“ IV, 192):



alle erdenklichen Übergänge aufweisen. Besonders häufig bringt Schubert als Nachspiel das Vorspiel wörtlich wieder, so daß diese beiden das Lied symmetrisch einrahmen. Das ist u. a. der Fall in: Goethe „An die Entfernte“ VII, 54; Bruchmann „Im Haine“ VII, 46; Rellstab „Liebesbotschaft IX, 134; Rellstab „Aufenthalt“ IX, 151; Heine „Der Atlas“ IX, 167.
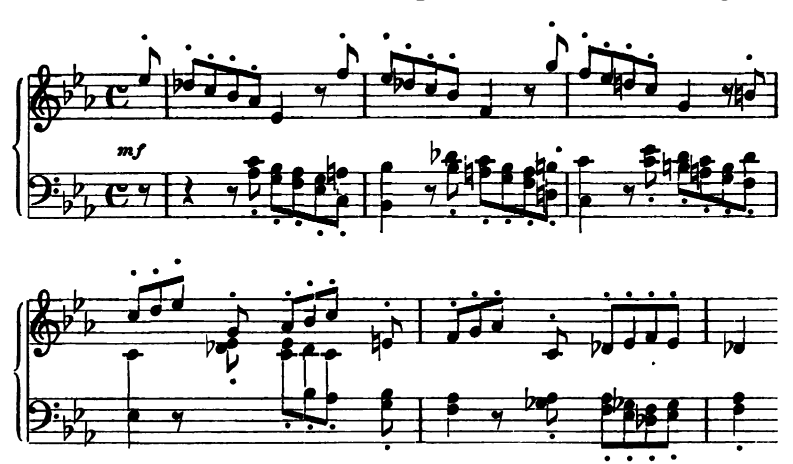
Sehr merkwürdig ist in dieser Beziehung Senn „Schwanengesang“ VII, 16, wo in dem (mit dem Vorspiel identischen) Nachspiel plötzlich noch ein Epilog der Singstimme kontrapunktierend eintritt. — Im allgemeinen ist in den späteren Perioden Schuberts eine Zunahme der eben besprochenen

Symmetrie festzustellen, was wiederum mit der Zunahme der Wahl der variiert strophischen Liedform (s. o.) zusammenhängt. Die Zwischenspiele weisen zu den Vorspielen mehr oder weniger enge Beziehungen auf, je nach der Form. Sie sind identisch in den einfachen strophischen Gebilden, auch hier und da in variiert strophischen, vgl. Heine „Das Fischermädchen“ IX, 172 (Vorspiel, erstes Zwischenspiel, Nachspiel identisch, zweites Zwischenspiel wörtlich nach *Ces*-dur übertragen). Diese Symmetrie von Vor-, Zwischen- und Nachspielen läßt sich ebenfalls bis in alle Abstufungen melodischer und modulatorischer Art verfolgen.

Allgemeines zur Begleitung.
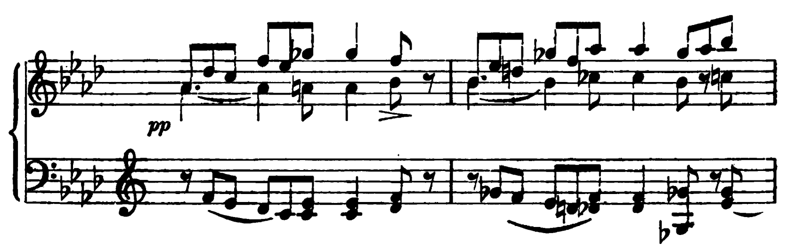
Die situations- und stimmungsschildernde Begleitung, wie wir solche als eines der wichtigsten Merkmale des Schubertschen Liedes erkannten, hat ihre Heimat nicht im Liede, sondern in Oper und Kantate. Es ist daher ohne weiteres klar, daß Schubert hierin an die deutschen und italienischen Dramatiker anknüpft, und, näher bestimmt, an Zumsteeg, dessen Balladen, Oden und Gesänge erfüllt sind von illustrierender Begleitung. Was also Schubert zur Belebung und zum Ausbau des begleiteten sowohl als des Secco-Rezitativs beibringt, ist nur dem Grade, nicht dem Prinzip nach neu. Ein Blick auf Zelters „Margarethe“, auf Reichardts „Euphrosyne“ bestätigt das. Es ist aber hier zweierlei scharf auseinander zu halten: ob die illustrierende Begleitung diffus auftritt, d. h. ob jede Zeile des Textes, oder Gruppe von Zeilen, neu illustriert wird, oder aber, ob bestimmte Motive eingeführt werden, die in dem strophischen, variiert strophischen oder durchkomponierten Liede ganz oder teilweise wiederkehren, organisch in die formale Anlage desselben einbezogen werden. Der erste Fall, d. h. die diffuse Textillustration ist schon von Schuberts Vorgängern angewandt (Zumsteeg) und von Schubert nur bis zur letzten künstlerischen Konsequenz gesteigert worden. Man sehe daraufhin alle großen Gesänge der Frühzeit, die Gesänge Ossians, die Szenen Schillers, die Balladen Schillers und Bertrands durch. Hier ist die Methode übernommen; die Ausgestaltung wird mehr und mehr Schuberts Eigentum: man halte in dieser Beziehung die „Leichenklage“ und einen der späteren Gesänge Ossians gegeneinander, etwa den Schluß
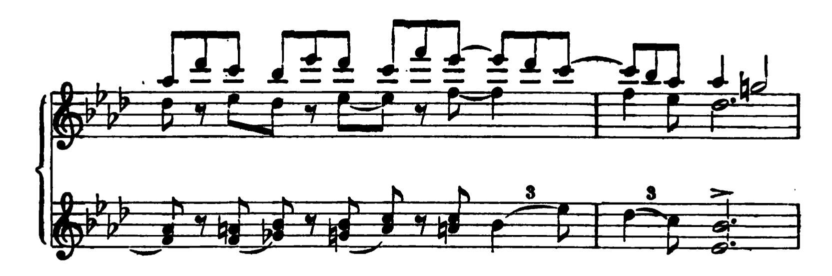
von „Der Tod Oskars“ IV, 7 oder „Cronnan“ IV, 21. Das Rauschen der Quelle, das in längerem Vorspiel den Gesang einleitet, das Rollen der Welle, das Brausen des Baumes beherrschen kontinuierlich abgestuft (Sechzehntel-Terzen, Tremolo, Zweiunddreißigstelbewegung) die erste Episode. Das folgende Rezitativ handelt vom „Herabsteigen der Hirsche vom Hügel“;



durch abwärts steigende, kanonisch imitierende Staccato-Achtel schildert die Begleitung diesen Vorgang: jedes kleinste Detail „kein Jäger wird in der Ferne gesehen“, wird tonmalerisch dargestellt. (Hornton der Begleitung.) Die Harmonik unterstützt das: „Es ist Mittag, aber alles ist still“, Ausweichung nach *Des*- und *Ges*-dur. „Traurig sind meine einsamen Gedanken“ *As*-moll.

Es folgt ein dramatisch bewegtes Arioso: „Erschienest du aber, o meine Geliebte“ und später (Rezitativ) die Geistererscheinung der toten Vinvela. Auch hier wieder feinste Wortillustration in kompliziertester Ausführung. „Sie gleitet, sie durchsegelt die Luft, wie Nebel vorm Wind“:





Wenn Schubert 1816 solche illustrativen Meisterleistungen sowohl figurativer als harmonischer Art schuf, so erkennen wir, daß er sich in der phantasiemäßigen Wiedergabe von Situationen später nicht mehr übertroffen hat. Die große Steigerung gegenüber solchen — an sich vollendeten — Episoden liegt in der Einführung schildernder Motive und Motivgruppen, die, wie oben angeführt wurde, organisch das Lied durchziehen, stützen, und der komplizierten Polyphonie der Begleitung als Skelett dienen. Hiermit ist die Möglichkeit gegeben, sowohl kürzeren durchkomponierten, als ganz besonders auch variiert strophischen Liedern einen oder mehrere motivische Brennpunkte zu geben. Diese motivischen Brennpunkte nun gewinnt der Komponist dadurch, daß beim Lesen des Gedichtes eine in seiner Phantasie dominierende — meist in Raum und Zeit vorstellbare, anschauliche, seltener abstrakte — Vorstellung musikalische Gestalt annimmt. Diese Vorstellung — nehmen wir an, das Sausen des Spinnrades in „Gretchen am Spinnrade" — wird also zum musikalischen Motiv, welches in diesem Falle das ganze Lied durchzieht, und dadurch die Szene zu einer musikalischen Einheit gestaltet. Die einzelnen Differenzierungen des Textes finden auf dieser Grundlage melodisch (durch Steigerungen), harmonisch und kontrapunktisch (durch Einführung von Untermotiven) statt. Was nun hier — als Ausnahme, in sehr früher Zeit, 1814 — Schubert gleichsam neu entdeckt hatte — einiger weniger Lieder früherer Zeit, wie Reichardts „Rastloser Liebe" sei hier ausdrücklich gedacht — gewinnt in späteren Episoden immer mehr und mehr Gestalt und steigert sich bis zur „Winterreise" bis zu unbegreiflicher Größe. Es ist also die Differenzierung der Begleitung in kleinste und feinste illustrierende Partikel bei Schubert schon früh vollendet. Die spätere Ausgestaltung ist eine Unterordnung dieses Prinzips
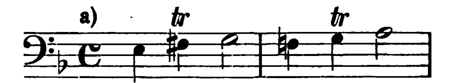
unter die musikalische Form. Dabei darf nicht verkannt werden, daß es sich häufig sogar um einen Verzicht auf die isolierte Wiedergabe jedes textlichen Details handelt, aber eines Verzichts zu Gunsten der musikalischen Form. Es wird nicht mehr jede Zeile, jedes Wort für sich gesondert illustriert, sondern auf einheitlicher, motivischer Basis die Stimmung für das ganze Lied oder Teile desselben festgelegt: und auf dieser Basis werden dann — melodisch, harmonisch, oder kontrapunktisch-motivisch — die einzelnen Lichter und Schatten aufgetragen. Und bei der Ausgestaltung dieser — im engsten Sinne Schubertscher — Errungenschaft wird schließlich doch eben das erreicht, was rein formal in den Hintergrund zu treten schien: nämlich die feinste Einzelcharakteristik, so daß tatsächlich doch — von nunmehr ganz anderer Grundlage aus — jedes Wort, jede Wendung zu dem adäquaten musikalischen Ausdruck gelangt. Wenn irgendwo, so gilt hier das Wort: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister“. Die Motive, die Schubert wählt, sind von äußerster Schärfe der Charakteristik, dabei knapp und prägnant. Sie treten oft nur ganz kurz auf, um, wenn die Schilderung beendet ist, zu verschwinden. So ist es in Mayrhofers „Nachtstück“ VI, 62, wo das „Nebel- und Gewölk“-Motiv nur während der ersten 10 Takte erscheint, durch die gehäuften Imitationen die Düsterkeit der Situation noch verstärkend. Die Situationsgrundlage ist gegeben, auf der sich der Gesang aufbaut, und damit das Motiv erledigt. Ähnliches beobachten wir z. B. in Mayrhofers „Auf der Donau“ V, 92; das Wellenmotiv verschwindet nach der ersten Strophe, um dem Vergänglichkeitsmotiv (Baßtriller mit anschließenden Sechszehnteln) Platz zu machen. Später tritt es wieder auf, antizipiert schon die Worte:

> Und im kleinen Kahne wird uns bang:
> Wellen drohn, wie Zeiten, Untergang.
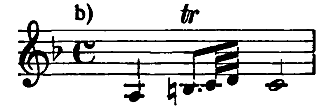
Die Kraft dieser motivischen Charakteristik wächst bei Schubert, bis sie in der „Winterreise“ die größte Vollendung erreicht. Blitzschnell taucht ein solches Detailmotiv auf, um ebenso schnell wieder zu verschwinden; so in „Die Wetterfahne“ („Der Wind spielt drinnen mit den Herzen“: Baßtrillermotiv); in „Der Lindenbaum“ („Der Hut flog mir vom Kopfe“: Staccato-Achtel des Basses); „Frühlingstraum“ („Und als die Hähne

krähten"); in Rellstabs „In der Ferne" das Motiv der Hoffnungslosigkeit. (Takt 1 und 2, und in der Folge.)

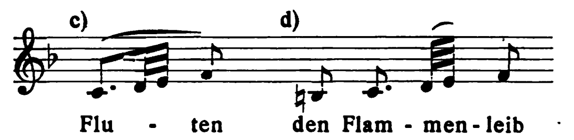
Die Entwicklung eines Motivs aus dem anderen ist keine Seltenheit; wir erwähnten sie schon, als wir von den Motivverkürzungen handelten. Solche Entwicklungen und Umbildungen kommen vor z. B. in Schlegel „Der Schiffer" VI, 98: „Die Abendröte" VI, 94. Ganz besonders aber ist hier ein Lied zu nennen, das, in mehrfacher Beziehung äußerst merkwürdig, diese Motivumbildung in frappanter Weise zeigt. Es ist Mayrhofer „Freiwilliges Versinken" VI, 124. Die Frage an Helios ist ausgedrückt durch das Motiv:
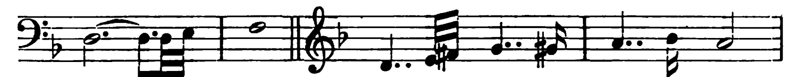


Die Antwort des Helios bildet aus diesem Motiv das folgende:



Dieses, bisher der Klavierbegleitung angehörige Motiv wird auch von der Singstimme aufgenommen;



Nun ergreift der Dichter das Wort. Zwei Hauptmotive seiner Apostrophe sind aus *b* entwickelt,



ersteres den düsteren Stolz (Moll), letzteres das verklärte Scheiden (Dur) ausdrückend.

Es ist klar, das dem Dichter als Einheitsmotiv das „Versinken" vorschwebte. Es charakterisiert daher ebensowohl den „Flammenleib", als die „kühlen Fluten", und, daraus abgeleitet, die in diesem „Versinken" liegenden Empfindungen des Dichters.

Diese ganzen Ausführungen, soweit sie einerseits die Continuität, andrerseits die Abgrenzung und Umbildung von Motiven

behandelten, führen uns geradeswegs in die Tonkunst des weiteren 19. Jahrhunderts hinein. Hier, im Schubertschen Liede, erscheint mit ebenso großer Kühnheit als Sicherheit der Weg beschritten, der zum Stil des Wagnerschen Musikdramas und des in ihm wurzelnden Wolfschen Liedes führt. Die packende Kraft der Gesamtsituationsschilderung sowohl als die zwingende Energie des Einzelausdrucks sind nur auf dieser motivischen Grundlage möglich geworden. Figuration und Kontrapunktik sind die eigentlichen Träger dieser neuen Kunst, auf ihnen ruhen die Errungenschaften der Melodik und Harmonik. In Liedern wie Mayrhofers „Freiwilliges Versinken", wie Heines „Doppelgänger" (dessen Begleitung auf einer leitmotivisch verwandten Passacaglia ruht) sind sehr deutliche Beziehungen zum Stil des „Tristan" und der „Meistersinger" zu erkennen. Man hat diese Bedeutung Schuberts für die Entwicklung des Gesangstils noch nicht genügend gewürdigt; in ihr ruht seine historische Größe. Diese niemals erlahmende, nie versagende Darstellungskraft ist es, mit der er jeden Text, jede Stimmung seiner Phantasie untertan macht. Und welche Mannigfaltigkeit von Stimmungen! Ich greife aus der Fülle einige wenige Beispiele heraus. Man halte die verschiedenen Meeresschilderungen nebeneinander: Die unheimliche Stille (Goethe „Meeresstille" II, 160), die düstere Abendstimmung (Heine „Am Meer" IX, 178), das majestätische Brausen der Wogen (Mayrhofer „Der entsühnte Orest" VI, 121). Man vergleiche die verschiedenen Strombilder (Mayrhofer „Auf der Donau" V, 92, Stadler „Der Strom" V, 123) etwa mit Fr. Schlegels „Der Fluß" VI, 91; dort das Wilde, Reißende des Flusses, hier das sanft Wiegende seiner Wellen. Das stille Anschlagen der leisen Wellen gegen Boot und Ruder — jener einzigartige Laut, den man mit nichts verwechseln kann, wenn man ihn einmal gehört hat: mit welch musikalischer Treffsicherheit steht das in Fr. Schlegels „Der Schiffer" VI, 98, in Mayrhofers „Der Gondelfahrer" VIII, 26 vor uns! Wie schildert er den Sturm (Craigher „Die junge Nonne" VIII, 62, Schulze „Über Wildemann" VIII, 216, Goethe „Erlkönig" III, 202) oder das Leuchten und Blitzen des nächtlichen Sternhimmels (Fellinger „Die Sterne" II, 86, Schlegel „Die Sterne" VI, 102, Leitner „Die Sterne" IX, 125 — die beiden letzten wohl nicht zufälliger Weise in *Es*-Dur). Wir erinnern uns ferner der Nachtstimmungen (Collin „Nacht und

Träume“ VIII, 68, Mayrhofer „Nachtstück“ VI, 62). Das Leben und Weben in der Natur: das Rauschen des Waldes (Schlegel „Im Walde“ VI, 149, Rellstab „Aufenthalt“ IX, 151), das Singen der Vögel (Goethe „Ganymed“ V, 75, Mayrhofer „Sehnsucht“ VI, 130, Schlegel „Die gefangenen Sänger“ VI, 164, Sautter „Der Wachtelschlag“ VII, 2, Shakespeare „Ständchen“ VIII, 228), das Flattern des Schmetterlings (Schlegel „Der Schmetterling“ III, 225), das Schlüpfen der „Forelle“, das Traben des Rosses (Schulze „Auf der Bruck“ VIII, 106), mit unnachahmlicher Sicherheit ist alles getroffen. Die Klänge des Posthorns (Müller „Die Post“ IX, 44), des Jagdhorns tönen bald klagend und sehnsuchtsvoll (Mayrhofer „Trost“ VI, 60), bald an Krieg und Jagd gemahnend (Scott „Ellens Gesang I und II“ VIII, 70 und 78).

Alle Instrumente läßt Schubert erklingen — jedes in vollendeter Charakteristik: die Laute (Schlechta „Liebeslauschen“ VI, 113, De la Motte Fouqué Don Gayseros II „Nächtens klang die süße Laute“ I, 137, Müller „Pause“ VII, 162, Rellstab „Ständchen“ IX, 148); die Fiedel (Schlechta „Des Sängers Habe“ VIII, 46), die Harfe (Goethe „Harfner-Lieder“, Salis „Abschied von der Harfe“ IV, 80, Klopstock „Dem Unendlichen“ III, 85), die Leyer (Jacobi „Lied des Orpheus“ IV, 164, Bruchmann „An die Leyer“ VII, 42); das Klavier (Schiller „Laura am Klavier“ IV, 41, Schubart „An mein Klavier“ IV, 138). Es braucht nicht gesagt zu werden, daß sich diese Beispiele mit leichter Mühe verzehnfachen ließen. Es bedarf dessen nicht. Wohl aber ist hier der Ort, darauf hinzuweisen, wie wichtig es wäre, eine vergleichende Charakteristik der Begleitungen verschiedener Meister, soweit sie sich auf dieselben Momente beziehen, zu entwerfen: zu studieren, wie die Meister nach Schubert die Wasserbewegung darstellten, also etwa Goethe „Auf dem See“ V, 66, oder Bruchmann „Am See“ VII, 74 mit Brahms „Auf dem See“ Opus 59, Nr. 2, oder mit Wolf „Als ich auf dem Euphrat schiffte“ (Goethelieder Nr. 4) daraufhin zu vergleichen, und so zu einer vergleichenden Ästhetik des illustrierenden Moments im Liede zu gelangen[1].

---

[1] Daß eine solche am zweckmäßigsten und einfachsten von den Liedern eines Dichters ausgehen wird, die von mehreren Komponisten in Musik gesetzt wurden, ist klar. Im speziellen Teil bei Goethes „Harfnerliedern“ u. a. a. O. wird man das näher ausgeführt finden.

In solcher vergleichenden Ästhetik ist die bildende Kunst der Musik voraus.

So gewiß auch die Intensität des Gefühlsausdrucks das Entscheidende für ein Kunstwerk ist (die an sich nicht variabel, keiner historischen Entwicklung unterworfen ist), ebenso gewiß ist das Studium der, je nach nach dem Stande des technischen Vermögens, wechselnden Mittel dieses Gefühlsausdrucks das eigentliche Feld ästhetischer und historischer Untersuchungen. Für das Lied wird man Schubert wohl immer als Ausgangspunkt solcher Untersuchungen annehmen müssen. Er ist fortgesetzt, aber selten erreicht, nie überboten worden: weil hier eben das Maximum von Gefühlsintensität sich mit einem Maximum von musikalischem Ausdrucksvermögen vereinigt. Die Richtigkeit dieses Satzes wird die noch fehlende Geschichte und Ästhetik des Liedes im 19. Jahrhundert[1] erweisen müssen.

---

[1] Als wertvolle Ansätze zu einer solchen seien genannt: Kretzschmar „Das deutsche Lied seit Robert Schumann", Kretzschmar „Das deutsche Lied seit dem Tode Richard Wagners" (Ges. Aufs. über Musik Bd. I, Leipzig, Grunow 1910).

Spezieller Teil.

I. Buch.

Es wird zunächst unsere Aufgabe sein, die in der Einleitung genannten Dichter und Gruppen von Dichtern in ihrem Verhältnis zu Schubert gesondert zu betrachten, und zwar in diesem ersten Buche die deutschen Dichter bis zu Schiller. Dabei ist folgendes zu bemerken:

Die chronologische Reihenfolge der Dichter ist möglichst beibehalten worden und innerhalb der einzelnen Dichter sind wiederum die Lieder in der chronologischen Folge ihres Entstehens behandelt. Die Lieder tragen die Bezeichnung von Band, Seitenzahl und Nummer der XX. Serie der Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel. Die Hinzufügung von Band und Seite der Petersschen Ausgabe wurde in die Tabellen des Anhanges eingefügt. Eine Erwähnung der Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts, die außer Schubert einen der Texte in Musik gesetzt haben, wurde nur in denjenigen Fällen, wo es aus besonderen Gründen wichtig schien, aufgenommen. Im übrigen sei hier auf Friedlaenders und Kretzschmars Werke verwiesen.

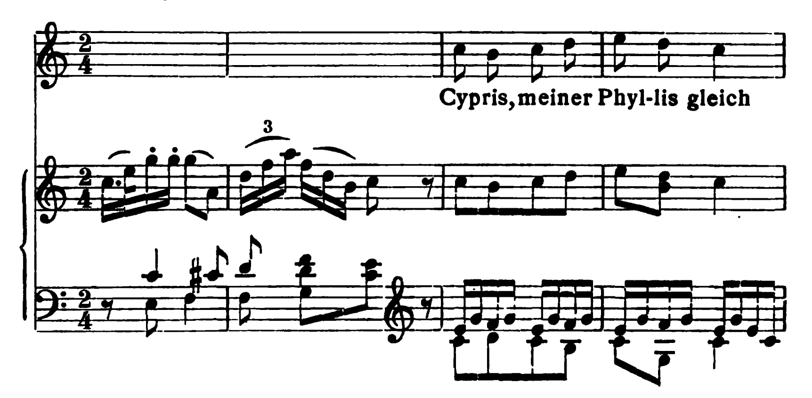
Als Ausgangspunkt wählen wir die Hallesche Dichterschule, von der nur Uz[1] vertreten ist.

Uz.
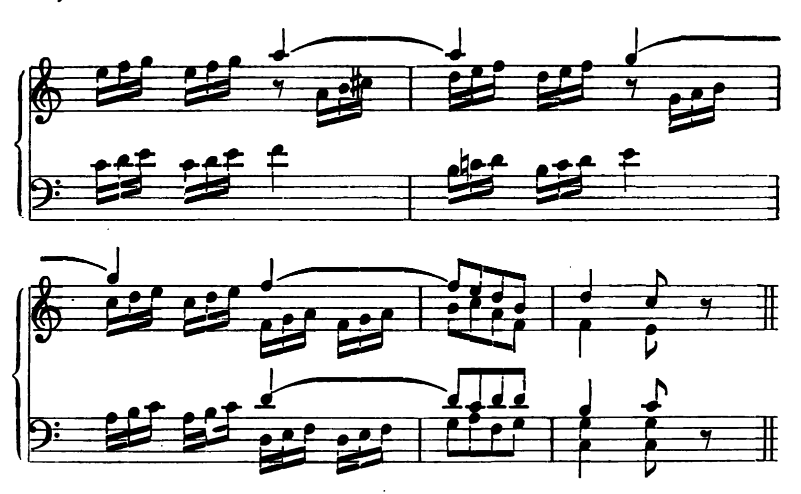
Es handelt sich um 5 Gedichte, die wohl alle im Juni 1816 entstanden sind. Dazu kommen die 2 gemischten Chöre: „Gott im Ungewitter“, Serie XVII, Nr. 6, „Gott der Welt-Schöpfer“, Serie XVII, Nr. 7. Gleich das erste Lied, „Die Liebesgötter“ IV, 118, bringt eine feine musikalische Illustration der Rokokokunst, speziell des anakreontischen Moments, das Uz mit den

[1] Sämtl. poetische Werke, hrsg. v. Sauer. Heilbronn 1890.

anderen Hallensern so stark kultivierte. Wie fein der Komponist dieser zopfig-ledernen Pseudo-Erotik sich anschmiegte, beweise folgende Probe:
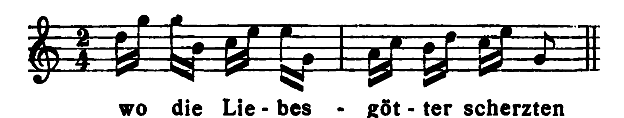


Fast noch bezeichnender ist das Nachspiel. Es ist unmöglich, einen Dichter feiner zu charakterisieren:
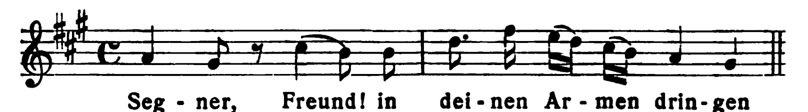


In den anderen 4 Gedichten, wo der anakreontische Ton sich weniger geltend macht, vielmehr ein schlicht religiöser, wie er uns von Claudius her geläufig ist, tritt auch in der Musik die entsprechende Änderung ein, doch behauptet eine gewisse altväterische Art der Diktion, dem Texte genau entsprechend, ihr Recht. Es sind das folgende Lieder: „An den

Schlaf" (Bd. IV, 120), „Gott im Frühlinge" (Bd. IV, 121), „Der gute Hirte" (Bd. IV, 124) und „Die Nacht" (Bd. IV, 127). Von diesen sind die wertvollsten: „An den Schlaf", meisterhaft deklamiert, namentlich bei den Worten: „Segner — Freund" und „Gott im Frühlinge" mit der feinen, anmutigen Begleitung, die das Blühen und Sprossen im Frühling schildert.
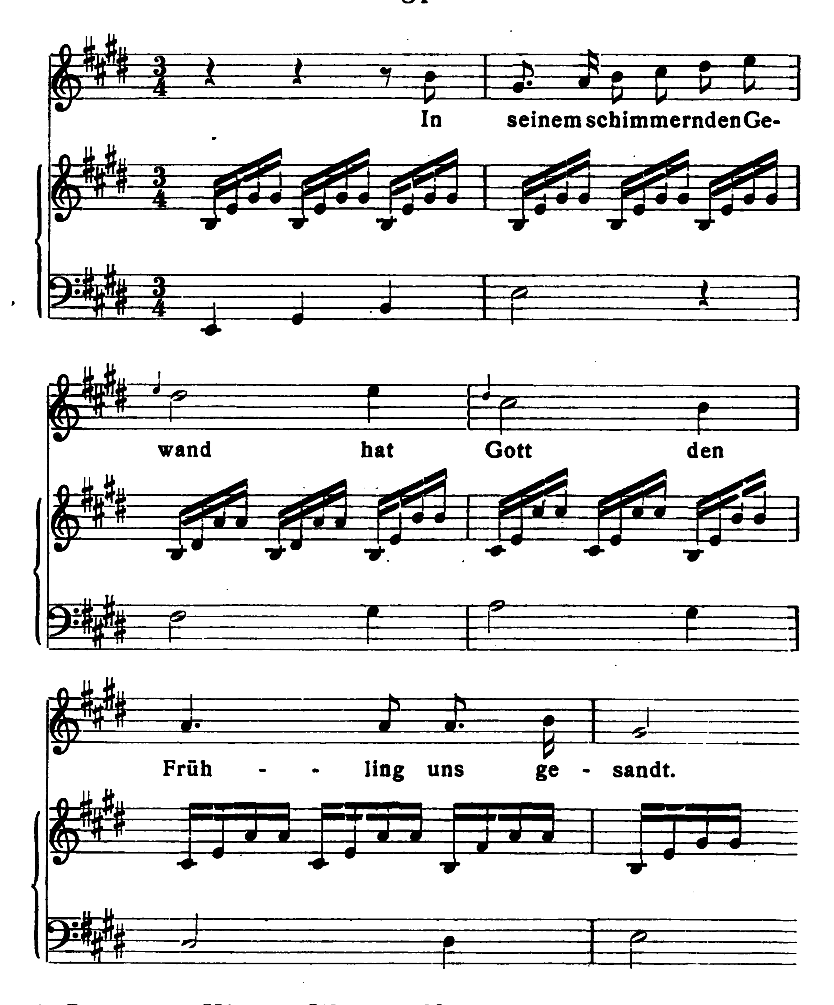
1. Die Liebesgötter. IV, 118, Nr. 231.
   Komponiert Juni 1816.
   Cypris, meiner Phyllis gleich, saß von Grazien umgeben.
   Strophenlied.
   Ein anmutiges Lied im Rokokostil. Es schildert das Tändeln und Scherzen der Liebesgötter, namentlich in den koketten Sechzehnteln am Schlusse.



2. An den Schlaf. IV, 120, Nr. 232.
   Komponiert Juni 1816.
   Komm, und senke die umflorten Schwingen,
   süßer Schlummer, auf den müden Blick.
   Einstrophig. (?)
   Ein fein empfundenes Lied. Beachtung verdient die sorgfältige Deklamation, namentlich des Anfangs und der Stelle:



3. Gott im Frühlinge. IV, 121, Nr. 233.
   Komponiert Juni 1816.
   In seinem schimmernden Gewand
   hast du den Frühling uns gesandt.
   Variiertes Strophenlied.
   Strophe 1 und 2 durchkomponiert,
   „ 3 wiederholt Strophe 1,
   „ 4, 5 und 6 von Schubert fortgelassen.
   Die anmutige, feine Begleitung verdient besonders hervorgehoben zu werden:



4. Der gute Hirte. IV, 124, Nr. 234.

Komponiert Juni 1816.

Was sorgest du? Sei stille, meine Seele!

Variiert strophisch.

Altväterisch, fein, modulatorisch abgetönt, in seinem ruhigen Gottvertrauen (pietistischer Einfluß) gut getroffen. Könnte als Trauungslied Verwendung finden. Die Begleitung ist in dem ebenmäßigen sanften Hinfließen der Triolen der Ausdruck des Seelenfriedens. Innerhalb der sehr einfachen Harmonisierung

wolle man Feinheiten wie den übermäßigen Sextakkord („vor des Tages Glut“) und den übermäßigen Quintsextakkord („schwarzer Bosheit“) nicht übersehen.

5. Die Nacht. IV, 127, Nr. 235.
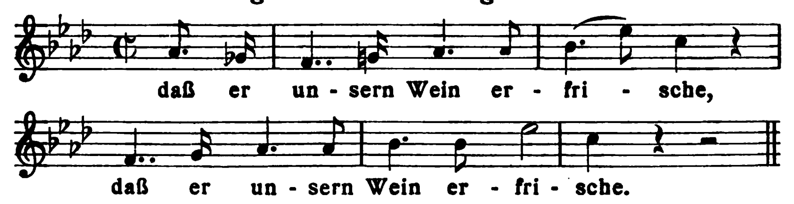
Komponiert 1816.

Du verstörst uns nicht, o Nacht!

Strophenlied.

Anmutig, nicht bedeutend.
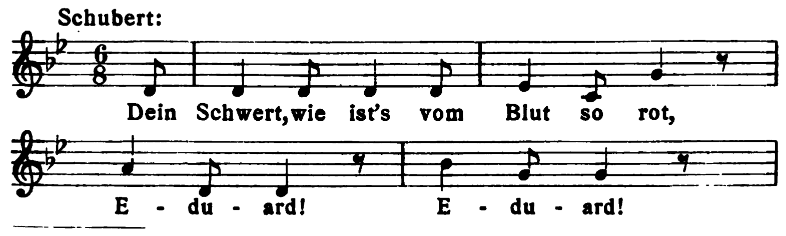
Schubert hat die weibliche Endung der letzten Textzeilen durch eine Dehnung sehr fein herausgehoben:



Herder[1].

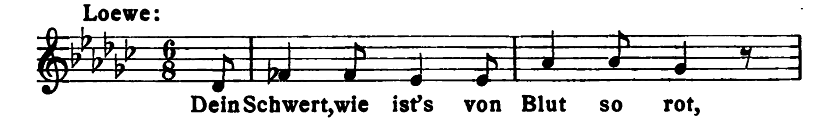
Von Herder liegen nur zwei Gedichte vor; das erste ist die „Verklärung“, aus dem Englischen des Pope übersetzt (Bd. I, 68), eines der erstaunlich reifsten Frühprodukte Schuberts, im Mai 1813 komponiert und durch den Parallelismus der Abwechslung von Rezitativ und Arioso sich aus der Menge der rezitativisch-ariosen Jugendarbeiten abhebend; zugleich ein Meisterwerk der Gegenüberstellung von irdischer und himmlischer Empfindung. Das zweite Herdersche Gedicht, ebenfalls eine Übersetzung aus den „Stimmen der Völker“ (altschottische Ballade) ist erst am Lebensabend Schuberts, 1827 in Graz entstanden. (Bd. IX, 102, zweite Fassung 104). Es zeigt sich eine merkwürdige Übereinstimmung dieser Ballade mit Loewes Opus 1, Nr. 1 (komponiert 1818, also vor Schubert).
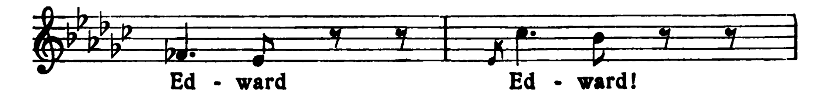
Schubert:



[1] Vgl. Fußnote S. 96.

Loewe:





Auch Brahms Opus 75, Nr. 1 (Ballade für zwei Singstimmen mit Pianoforte), sowie die Klavierballade Opus 10, Nr. 1, sind hier zu vergleichen.

1. Verklärung. I, 68, Nr. 10 (übersetzt aus dem Englischen des Pope).

Komponiert 4. Mai 1813.

Lebensfunke vom Himmel entglüht,
der sich los zu winden müht.

Variiert strophisch mit Rezitativ. (Gemischt.)

Dieses Lied fällt bezüglich seiner Abgeklärtheit und auch seiner formalen Anlage ganz aus dem Rahmen seiner Umgebung, und würde, wenn nicht das Kompositionsdatum feststünde, auf eine viel spätere Zeit hinweisen.

2. Eine altschottische Ballade („Stimmen der Völker".) IX, 102, Nr. 545a, erste Fassung.

Komponiert Graz, September 1827.

Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot, Eduard!

Strophenlied.

Man beachte den, dem Charakter der Ballade entsprechenden Wechsel der Tonarten *G*-moll — *B*-moll innerhalb eines so engen Rahmens.

3. Eine altschottische Ballade („Stimmen der Völker".) IX, 104, Nr. 545b, zweite Fassung.

Komponiert Graz, Sept. 1827. Erschienen als Op. 165, Nr. 5.

Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot, Eduard!

Diese zweite Fassung weicht von der ersten ab durch die Lage der Akkorde des Nachspiels und dadurch, daß Schubert hier „Weibliche Stimme" und „Männliche Stimme" vorschreibt; dies ist natürlich bei dem geringen Umfang des Ganzen eine Unmöglichkeit.

v. Köpken.

Mit einem einzigen Gedicht ist F. v. Köpken (1737—1811) vertreten, ein Anhänger und Nachbildner von Weiße, Uz, Gotter und Wieland. Dieses ist ein einfaches Strophenlied, dem Genre der Gesellschaftslieder zugehörig, die die ältere Liederliteratur so zahllos aufweist.

1. Freude der Kinderjahre. IV, 142, Nr. 240.
   Komponiert Juli 1816.
   Freude, die im frühen Lenze
   meinem Haupte Blumen wand.
   Strophenlied.

J. G. Jacobi.

Die Hallenser Anakreontiker fanden einen Nachahmer, Johann Georg Jacobi[1], dessen Gedichte man heute ohne tiefere Ergriffenheit liest. Doch finden sich bei ihm, wenn er nicht „anakreontisch" schreibt, Züge gemütvoller Bürgerlichkeit, die seinen Versen einen Zug von ehrlicher Empfindung geben, ohne daß wir allerdings diese Empfindung zu tief bewerten dürfen[2]. Schubert komponierte von ihm im August 1816 fünf Lieder, ein sechstes im September desselben Jahres. Es sind dies folgende: „An Chloën" (Bd. IV, 149), „Hochzeitslied" (Bd. IV, 150), „In der Mitternacht" (Bd. IV, 151), „Trauer der Liebe" (Bd. IV, 152), „Die Perle" (Bd. IV, 153). Es sind alles einfache, dem älteren Liederstil angepaßte Strophenlieder, von denen „In der Mitternacht" wohl das wertvollste ist.

Auch „Trauer der Liebe" und „Die Perle" weisen melo-

---

[1] Johann Georg Jacobi (1740—1814), Sämtliche Werke, 8 Bände, Zürich bei Orell, Füßli & Co. 1807—1813 (1822). Band 1—3 enthält die Gedichte, Band 4—7 Stücke und vermischte Gedichte, Band 8 das Leben Jacobis „von einem seiner Freunde" (A. v. Ittner).

[2] Das harte Urteil Hettners (Literaturgeschichte Band III², 99) teile ich keineswegs. Hat doch sogar Goethe in die älteren Ausgaben seiner Gedichte das Jacobische Gedicht „Im Sommer" („Wie Feld und Au so blinkend im Tau") aufgenommen; und wenn auch gelegentlich Seitenhiebe auf ihn fallen (Dichtung und Wahrheit III, „Götter, Helden und Wieland", Xenien), so wird er doch in der 37. Rezension in die Frankfurter Gelehrten-Anzeigen als „lieblicher Dichter" bezeichnet.

disch große Feinheiten und manche verborgene Schönheit auf, wenn auch nicht überall die folgenden Strophen mit der musikalischen Diktion der ersten Strophe übereinstimmen. Man sollte diese einfachen Lieder Schuberts nicht unterschätzen; wenn man sie mit Arbeiten von Zelter, Reichardt, Zumsteeg, Neefe vergleicht, fallen oft gerade innerhalb der unscheinbaren strophischen Form harmonische, melodische und deklamatorische Besonderheiten ins Gewicht.

Ein ganz anderes Genre stellt das „Lied des Orpheus, als er in die Hölle ging“ dar. Es ist eine der groß angelegten lyrischen Soloszenen, wie wir ihnen namentlich in der Komposition Schillerscher Texte begegnen. Es liegt bei Schubert in zwei Bearbeitungen vor (Bd. IV, 164 und IV, 170); die zweite Bearbeitung weist Änderungen, namentlich im zweiten Teile auf, die sich zum Teil auf die Sangbarkeit beziehen. Das Gedicht atmet dramatische Leidenschaft, die Verse sind voll Fluß und Feuer, ohne jeden Schwulst. Auch die Komposition hat große Momente, zu denen namentlich die rezitativische Einleitung gerechnet werden muß; der Gesang des Orpheus weist, wie bei Gluck, die Harfentriolen auf. Das Ganze ist eine Schöpfung, die sich in bezug auf dramatischen Ausdruck den „Possenti spiritu“ des Monteverdi und dem Gesange des Orpheus bei Gluck „Ach erbarmet, erbarmet euch mein“ wohl an die Seite stellen darf. Ein weiteres Lied Jacobis ist die „Litaney auf das Fest aller Seelen“ (Bd. V, 216), in der Grundstimmung wundervoll, etwas an das wehmütige: „In der Mitternacht“ erinnernd; wenn auch in den 9 Strophen einige Geschmacklosigkeiten unterlaufen, ist das Gedicht doch tief und wahr empfunden und eines der besten Jacobis überhaupt. Die Melodie ist eine der schönsten Schuberts.

„An Chloë“ und „Litaney“ sind vor Schubert oft in Musik gesetzt worden (Friedlaender, D. D. L. II, 207 und 208); die übrigen 5 Lieder hat Schubert wohl als erster komponiert.

1. An Chloën. IV, 149, Nr. 244.

Komponiert August 1816.

> Bei der Liebe reinsten Flammen
> glänzt das arme Hüttendach.

Strophenlied, das weder melodisch noch in der Begleitung irgendwelche Besonderheit aufweist.

2. Hochzeitlied. IV, 150, Nr. 245.

Komponiert August 1816.

Will singen euch im alten Ton
ein Lied von Lieb und Treu.

Strophenlied, völlig unbedeutenden Charakters; die Begleitung wiederholt, dem Charakter eines Gesellschaftsliedes entsprechend, die letzten 4 Takte.

3. In der Mitternacht. IV, 151, Nr. 246.

Komponiert August 1816.

Todesstille deckt das Tal,
bei des Mondes falbem Strahl.

Strophenlied, doch ist die Melodie lediglich, allerdings vortrefflich, der ersten Strophe angepaßt. Die rhythmische Abwechslung in Singstimme und Begleitung hebt das Lied über die beiden vorigen hinaus. In deklamatorischer Hinsicht verdient folgende Stelle Beachtung:



4. Trauer der Liebe. IV, 152, Nr. 247.

Komponiert August 1816.

Wo die Taub' in stillen Buchen ihren Tauber sich erwählt.

Anmutiges Strophenlied älteren Charakters. Die Wendung: „Wo die Bäche sich vereinen“ ist eine Lieblingswendung Schuberts; sie kehrt wieder in dem bekannten Liede: Lappe, „Im Abendrot“, VIII, 30.

5. Die Perle. IV, 153, Nr. 248.

Komponiert August 1816.

Es ging ein Mann zur Frühlingszeit
durch Busch und Felder weit und breit
um Birke, Buch' und Erle.

Strophenlied einfachen Charakters, jedoch interessant durch die melodische Führung der Singstimme und die lebendig schildernde Klavierbegleitung, die das rüstige Dahinschreiten des suchenden Mannes darstellt.
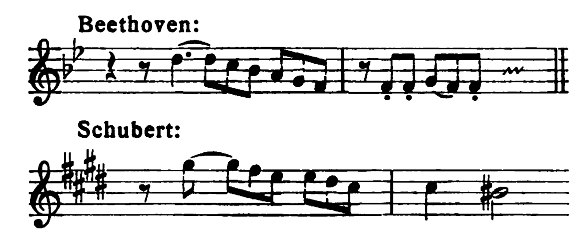
6. Lied des Orpheus, als er in die Hölle ging. IV, 164, Nr. 250a, erste Bearbeitung.

Komponiert September 1816.

Wälze dich hinweg, du wildes Feuer!

Durchkomponiert.

Von großem dramatischem Ausdruck. Besonders ist die *Fis*-moll-Episode am Schlusse der rezitativischen Einleitung hier hervorzuheben; das: „fürchterliche Schatten, flieht!“ Der übermäßige Sextakkord der „winselnden Bewohner dieser Nächte“ weist schon auf das: „Schmerz verzerret ihr Gesicht“ in Schillers „Gruppe aus dem Tartarus“, V, 144, hin. In dem folgenden Arioso ist zu beachten die feine Differenzierung von Sonne (*A*-dur) und Mond (*Fis*-moll); ferner die Einführung des elegischen Klagemotivs, das Beziehungen zu Beethovens „Adelaide“ zeigt:



Der dritte Abschnitt, „O, ich sehe Tränen fließen“, interessiert namentlich durch die chromatische Steigerung, die in dem „Strahl von Hoffnung“ (*D*-dur) gipfelt. Der vierte und letzte Abschnitt hat von Bemerkenswertem nur den Kontrast zwischen der „tiefen Nacht“ und den „seligen Gefilden“.

7. Orpheus. IV, 170, Nr. 250b, zweite Bearbeitung.

Komponiert . . . . .

Wälze dich hinweg, du wildes Feuer!

Die Änderung der zweiten Bearbeitung besteht darin, daß aus Gründen der Stimmlage Strophe 5 und 6 (S. 166 bzw. S. 172) um eine Quinte abwärts (von *Cis*-moll nach *Fis*-moll) transponiert sind.

8. Litaney. V, 216, Nr. 342.

Komponiert August 1818.

Ruh'n in Frieden alle Seelen.

Strophenlied, Meisterwerk, das oben schon kurz charakterisiert wurde; hier sei noch folgendes angemerkt: die große Wirkung dieses Refrainliedes beruht auf der metrischen Verschiebung des Teiles B gegen A. Die poetische Strophe ist ein Sechszeiler: Zeile 1 und 2 entsprechen dem Teil A der Liedform (Takt 2—5); Zeile 6 entspricht, mit dem Nachspiel

zusammen, dem wiederkehrenden Teile A. (Takt 9 und 10, sowie 11—13.) Zeile 3—5 entsprechen dem Teile B (Takt 6—8), dessen Zusammendrängung auf diese drei Takte durch eine rhythmische Verkleinerung des Themas zustande kommt. Dadurch aber wird die Schilderung der vorüberziehenden Schatten kürzer und scheinbar bewegter, und umso stärker wirkt nun die Ruhe des wieder eintretenden Teils A, der gleichzeitig die Quintessenz des Gedichtes bildet. Es gibt wohl wenig Lieder, in denen man den Zusammenhang des Gedichtinhalts mit der rhythmischen bzw. metrischen Struktur der Musik so klar aufzeigen kann, wie hier.
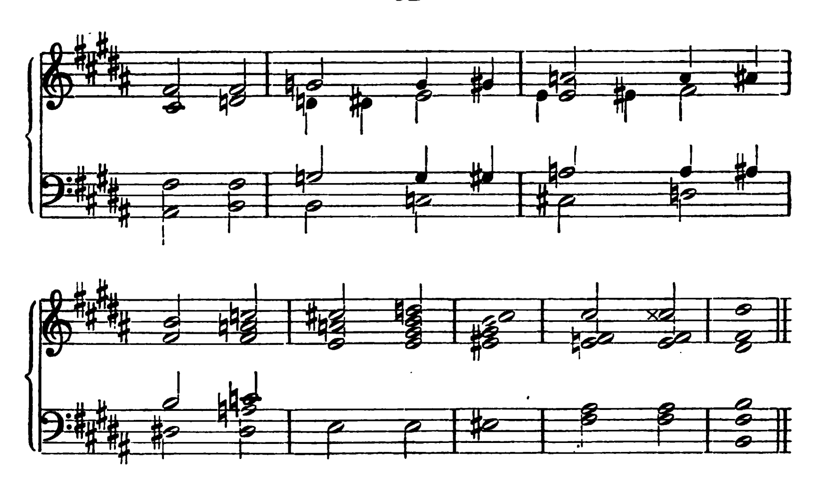
Schubart[1].

Christian Friedrich Daniel Schubart, der Herwegh des 18. Jahrhunderts (1739—1791), ist mit vier Liedern vertreten: „An mein Klavier" (Bd. IV, 138), ein anmutiges feines Strophenlied, das die Segnungen des Klavichords besingt[2]. Die Begleitung ist gleichsam eine Demonstrierung des Akkordklanges, in zarter Weise ausgeführt, ohne den Gesang zu übertönen. Ebenfalls dem Jahre 1816 entstammt das „Grablied auf einen Soldaten" (Bd. IV, 140). Es ist offenbar für Männerstimmen mit Begleitung gedacht, und wäre — mit Instrumentation der Begleitung für Bläser — praktisch zu verwenden. Dem Jahre 1817 gehören noch zwei Lieder Schubarts an: „An den Tod" (Bd. V, 130), ein Strophenlied für eine Baßstimme. Harmonisch und melodisch ist dieses Lied bedeutend, groß und frei in der Anlage. Die Schrecken des Todes sind der flehenden Bitte um sein Erbarmen gegenübergestellt, erstere durch kühne Modulationen: *H—C*, — *e*, — *B* charakterisiert, von denen namentlich die letzte („die geschwungene Sense blinkt") schauerlich überzeugend wirkt. Die zweite Hälfte enthält die Bitte um Barmherzigkeit; die Eindringlichkeit dieser angsterfüllten Bitte spricht sich in der unaufhörlichen chromatischen Steigerung des Klavierbasses vom großen *ais* bis zum kleinen *fis* aus:
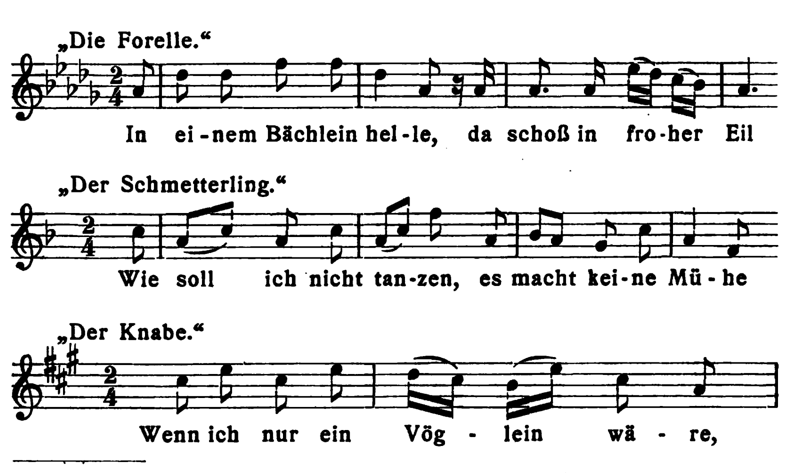
---

[1] Gedichte, Kritische Ausgabe von G. Hauff. (Reclam.)

[2] Vgl. hierzu das Kapitel IV „Blütezeit des Klavichords nach den Dichtern" in Fr. Aug. Goehlingers „Geschichte des Klavichords". Basel, Birkhäuser, 1910.



Am populärsten ist von den Schubartschen Texten „Die Forelle“ (Bd. V, 132, 135, 138 und 141) geworden, ein variiertes Strophenlied neckisch-graziösen Charakters, dessen Begleitungsfigur das Schlüpfen des Fischleins malt[1]. Die leichten regelmäßigen Achtel in der Gesangsstimme bei liebenswürdig-heiterer Naturschilderung liebt Schubert sehr (vgl. Fr. Schlegels „Der Schmetterling“, Bd. III, 225 und „Der Knabe“, Bd. VI, 88).



[1] Man vergleiche das in Ton und Stimmung verwandte Gedicht: „Die Forelle“ von Wilh. Müller aus dem „Frühlingskranz“. Gedichte, S. 268. (Behrs Verlag.)

1. An mein Klavier. IV, 138, Nr. 238.
   Komponiert 1816.
   Strophenlied, anmutigen und feinen Charakters, das gerade deshalb so schön wirkt, weil die Eigenart des Klaviers nicht so aufdringlich hervorgehoben wird, wie Schubert das z. B. in Schillers „Laura am Klavier“ (zweite Bearbeitung IV, 46) tut, das er kurze Zeit vor dem Schubartschen Liede (März 1816) komponierte.
2. Grablied auf einen Soldaten. IV, 140, Nr. 239.
   Komponiert Juli 1816.
   Strophenlied, feierlich, nicht bedeutend, aber charakteristisch.
3. An den Tod. V, 130, Nr. 326.
   Komponiert 1817.
   Strophenlied.
   Für eine Baßstimme notiert. Steht in der vordersten Reihe der Schubertschen Totenlieder: (Der Tod und das Mädchen — Claudius; Der Geistertanz — Matthisson; Der Tod und der Jüngling — Spaun; Grablied — Salis; Totengräbers Heimwehe — Craigher; Totengräberweise — Schlechta; Todesmusik — Schober; Totenkranz für ein Kind — Matthisson; Totenopfer — Matthisson; Grablieder von Schubart, Kenner; Grablied für die Mutter u. a. m.).
   Es ist in melodischer und harmonischer Beziehung ein Meisterwerk.

Tod, du Schrecken der Natur .	*H*-dur
Immer rieselt deine Uhr; . . .	*C*-dur
Die geschwungene Sense blinkt,	*E*-moll mit alteriertem Quintsextakkord nach *B*-dur:
Gras und Halm und Blume sinkt	*B*-dur. Enharmonische Verwechslung:
Mähe nicht ohn' Unterschied .	*H*-moll
Dieses Blümchen, das erst blüht,	
Dieses Blümchen, erst halb rot;	*D*-dur
Sei barmherzig, lieber Tod! . .	*A*-dur — *Fis*-moll — *H*-dur

4. Die Forelle. V, 132, 135, 138, 141, Nr. 327a—d. Vier Fassungen.
   Komponiert 1817.
   Variiertes Strophenlied.
   Die vierte Fassung erschien als Opus 32. Die Fassungen stimmen im wesentlichen überein. Bemerkenswert sind die

Varianten der Fassungen bei den Worten: „Ich stand an dem Gestade und sah in süßer Ruh'". Die zweite und vierte Fassung zeigen hier Identität, die erste und dritte entsprechen sich bis auf den Ersatz der Achtel durch Sechzehntel.

Ästhetische Bemerkungen über dieses populärste der Lieder Schuberts erübrigen sich.

Klopstock[1].

Unter den Oden Klopstocks (1724—1803) hat Schubert sehr fein gewählt. Von der Liebeslyrik hat er drei der schönsten Gedichte an Meta Moller („Cidli") aus der Zeit 1751—1754 komponiert. „Furcht der Geliebten" (Bd. III, 70), das „Rosenband" (Bd. III, 72) und „An Sie" (Bd. III, 78). Dazu kommen „Selma und Selmar" (Bd. III, 74), „Die Sommernacht" (Bd. III, 80), „Die frühen Gräber" (Bd. III, 84) und „Edone" (Bd. IV, 116), die bis auf das letzte als Elegieen zu bezeichnen sind; „Die Sommernacht" und „Die frühen Gräber" gehören zu Klopstocks schönsten Gedichten. Zu diesen Gesängen gesellen sich religiöse: „Dem Unendlichen" (Bd. III, 85/99), „Das große Hallelujah" (Bd. IV, 110) und „Die Gestirne" (Bd. IV, 114). Endlich patriotische Gesänge: „Vaterlandslied" (Bd. III, 76), „Hermann und Thusnelda" (Bd. III, 159) und „Schlachtgesang" (bei Klopstock „Schlachtlied") (Bd. IV, 112). Das wertvollste der ersten Gruppe ist „Das Rosenband", ein Strophenlied, von der Form, wie wir sie bei Schubert sehr oft antreffen; d. h. zwei poetische Strophen werden zu einer musikalischen zusammengezogen, also (1 + 2) gleich (3 + 4). So sind z. B. auch gebaut in den Müllerliedern Nr. 10 „Tränenregen" (Bd. VII, 156), ferner Ernst Schulzes „Lebensmut" (Bd. VIII, 206), „Um Mitternacht" (Bd. VIII, 212), „Im Frühling" (Bd. VIII, 202).

Auch die „Furcht der Geliebten" ist hier hervorzuheben. Es handelt sich um ein einfaches Strophenlied, in welchem in diesem engen Rahmen feinste tonmalerische Differenzierungen sich finden — bei Schubert häufig, und ein Beweis dafür, daß man seine Strophenlieder nicht gering anschlagen soll. Auch strophisch, und zwar ein im älteren Stile gehaltenes

---

[1] Ges. Werke, hrsg. v. Fr. Muncker, Cotta. Bd. 3. Gedichte u. Oden.

Arioso ist das gefühlvolle „An Sie“. Bedeutender ist „Edone“, ein variiert-strophisches Lied (Strophe 1 gleich 4, Strophe 2 und 3 verändert), ein Typus, der bei Schubert ebenfalls oft vorkommt (Hölty, „An den Mond“ IV, 148; Müllerlieder Nr. 4 „Danksagung an den Bach“ Bd. VII, 143; „Nun, da Schatten niedergleiten“ VIII, 143; Schwanengesang I „Liebesbotschaft“ IX, 134 u. a. m.). Es ist bewundernswert, wie Schubert in allen diesen Klopstockschcn Liebesgedichten die graziöse Seite mit dem ernsten Unterton, der bei Klopstock selbst durch das Tändeln hindurchklingt, zu vereinigen gewußt hat. Von den Elegieen ist der „Sommernacht“ die erste Stelle einzuräumen. Es ist kaum möglich, das altertümliche Gepräge der Klopstockschen Dichtung feiner in Tönen zu charakterisieren, als es hier durch die rein rezitativische Behandlung geschehen ist. Die feine Tonmalerei der Klavierbegleitung („und ioh seh' im Walde nur es dämmern . . .“, „wie umwehten uns der Duft und die Kühlung . . .“, „wenn der Schimmer von dem Monde nun herab auf die Wälder sich ergießt“), wird dem Dichter völlig gerecht. Man vergleiche hierzu z. B. Matthisson-Schubert: „Trost an Elisa“ (Bd. I, 154). Auch „Die frühen Gräber“, ein einfaches Strophenlied, weist große Feinheiten auf. Einfacher ist „Selma und Selmar“, ein kurzes, inniges, aber nicht bedeutendes Lied. Vielleicht war der dreiteilige Takt hier freierer melodischer Entfaltung hinderlich. Von den religiösen Liedern ist an erster Stelle „Dem Unendlichen“ zu nennen, zu dem das Strophenlied „Die Gestirne“ nur als Skizze erscheint (wenngleich später verfaßt). „Dem Unendlichen“ ist durchkomponiert. Man kann dieses Lied als Schuberts größte Klopstock-Komposition und eines seiner bedeutendsten religiösen Lieder überhaupt bezeichnen. Die stärkste Seite der Klopstockschen Lyrik ha in Schubert auch den stärksten Widerhall gefunden. Die ruhige Größe, die kraftvolle Gottesbegeisterung Klopstocks standen Schuberts Empfinden sehr nahe, wie viele Stellen aus seinen Briefen (namentlich vom 28. Juli 1825) zeigen. Über seine religiösen Lieder wird zusammenfassend im Schlußteil dieses Werkes zu sprechen sein. Hier sei nur bemerkt, wie Schubert sich durch den hymnischen Schwung des Gedichtes zu ganz freier musikalischer Gestaltung hinreißen läßt.
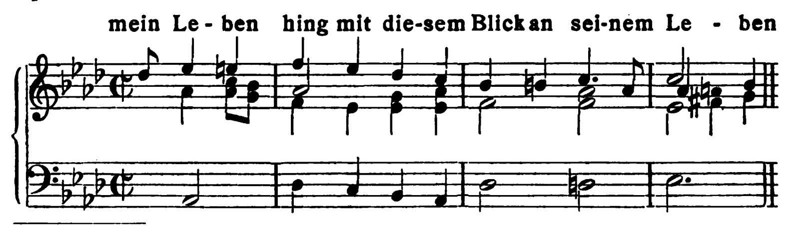
Als Seitenstücke seien von Schuberts religiösen Liedern erwähnt: „Die Allmacht“ von Pyrker (Bd. VIII, 128) und nach

der lyrischen Seite hin „An die Jungfrau“ von Scott (Bd. VIII, 90). Schubert drückt auch in seinen Chorwerken die reine kindliche, klare Naivität des religiösen Empfindens herrlich aus; bei jeder Mystik dagegen versagt er völlig (vergleiche das später über seine Novalis-Lieder Gesagte).

Weniger hervorragend sind Schuberts Leistungen auf dem Gebiete der patriotischen Klopstocklieder; weder das „Vaterlandslied“ noch der „Schlachtgesang“ können besonderen Wert beanspruchen. Das einzig nennenswerte Lied ist „Hermann und Thusnelda“, III, 159, das zwar nicht in allen Teilen gleichwertig, aber doch in einigen von wirklicher Größe ist[1].

1. Furcht der Geliebten. III, 70/71, Nr. 138a/138b.
Komponiert 12. September 1815.
Zidli du weinest und ich schlummere sicher.
Strophenlied.
Zwei Strophen. Melodisch reizvoll. Das Fortschleichen des Weges im Sande wird tonmalerisch durch die Achtelfiguren der linken Hand fein dargestellt. Die erste und zweite Fassung unterscheiden sich lediglich durch eine Begleitungsnote im vierten Takt und zwei Gesangsnoten im fünften Takt. Sonst identisch.

2. Das Rosenband. III, 72, Nr. 139.
Komponiert September 1815.
Im Frühlingsgarten fand ich sie.
Variiertes Strophenlied.
Strophe 1 gleich Strophe 3, Strophe 2 gleich Strophe 4. Eine der feinsten Schöpfungen Schuberts, welche die ganze Zartheit des Gedichtes wiedergibt. In der (wundervoll deklamierten) Stelle: „mein Leben hing mit diesem Blick an ihrem Leben“ wird eine harmonische Lieblingswendung von Schumann antizipiert:



[1] Man vergleiche die geistvollen Bemerkungen Herders zu diesem Gedicht. Sämtl. Werke, Stuttgart und Tübingen, J. G. Cottascher Verlag, 1861, Bd. IV, S. 20. „Stimmen der Völker in Liedern“. 1. Abteilung.

Man beachte die große Wirkung, die Schubert mit der Dehnung der letzten Worte jeder Strophe erreicht.

3. Selma und Selmar. III, 74 und 75, Nr. 140a/140b. Zwei Fassungen.

Komponiert 14. September 1815.

Weine du nicht, o du, die ich innig liebe.

Strophenlied.

Die erste und zweite Fassung unterscheiden sich nur durch die zwei Takte Vorspiel, die der zweiten vorangehen. Kurzes, inniges Lied, das etwa in seinem Empfindungsgehalt dem von Hölty: „Mainacht" an die Seite zu stellen ist. Auch die Komposition von Neefe ist von großem Empfindungsgehalt. Die innige Melodie derselben wird erst von Selmar in *C*-dur, dann von Selma in *C*-moll (mit einigen Varianten) vorgetragen. (Neefe, Oden von Klopstock, Flensburg und Leipzig 1776.)

4. Vaterlandslied. III, 76/77, Nr. 141a/141b. Zwei Fassungen.

Komponiert 14. September 1815.

Ich bin ein deutsches Mädchen!
mein Aug' ist blau und sanft mein Blick.

Strophenlied.

Die Änderungen der beiden Fassungen beziehen sich auf die Verlängerung des Nachspiels in der zweiten und die Abänderung einiger Melodienoten im 4., 7. und 8. Takt aus Gründen der Sanglichkeit. Reminiszenz an: „Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich".

Glucks Komposition dieses Gedichtes weist einen würdevolleren Rhythmus auf, und wirkt schlichter, weil die Figuration der Singstimme fehlt. Sehr unbedeutend ist Neefes Komposition.

5. An Sie. III, 78, Nr. 142.

Komponiert 14. September 1815.

Zeit, Verkündigerin der besten Freuden.

Strophenlied, vier Strophen.

Im älteren Stile gehaltenes zartes Arioso. Wertvoll: Man beachte das Zwischenspiel, das auf die „Tränen" vorbereitet, und das elegische Nachspiel. Was Schubert an Differenzierung im Strophenlied leistet, wird klar, wenn man das ganz eindruckslose gleichnamige Strophenlied vom Zumsteeg (Kl. B. u. L. I, 26) dagegen hält.

6. Die Sommernacht. III, 80/83, Nr. 143a/143b. Zwei Fassungen.

Komponiert 14. September 1815.

Wenn der Schimmer von dem Monde
nun herab auf die Wälder sich ergießt.

Das Lied ist durchkomponiert und bis auf die drei letzten Zeilen rein rezitativisch gehalten. Die Abweichung der zweiten Fassung bezieht sich darauf, daß die Worte: „ich genoß einst mit Euch" nicht, wie in der ersten, wiederholt werden. Einen wertvollen Vorläufer bildet Glucks Komposition, die, in dem Erfassen der Stimmung gleichfalls ein Meisterwerk, im Gegensatze zu Schubert ein rhythmisches Motiv durch das ganze Lied festhält. Auch Neefes variiertes Strophenlied über diesen Text ist bedeutend, sowohl in der Empfindung, als in der feinen Charakteristik der Begleitung (das „Wehn der Kühlungen" und des „Duftes").
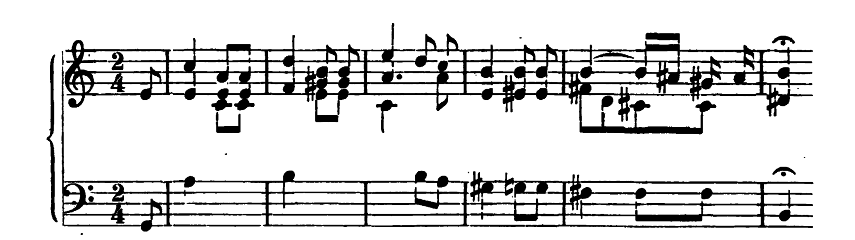
7. Die frühen Gräber. III, 84, Nr. 144.

Komponiert 14. September 1815.

Willkommen, o silberner Mond,
schöner, stiller Gefährte der Nacht.

Strophenlied, drei Strophen.

Eines der schönsten lyrischen Gedichte von Klopstock. Eine zarte melancholische Komposition; hier ist allerdings die strophische Fassung zu bedauern; innerhalb derselben erscheint die kühne Modulation *A*-moll—*H*-dur bei den Worten „schöner, stiller Gefährte der Nacht" besonders bemerkenswert:



Hierin, sowie in der Deklamation bei „Du entfliehst? Eile nicht, bleib'!" übertrifft das Lied die schöne Komposition Glucks.
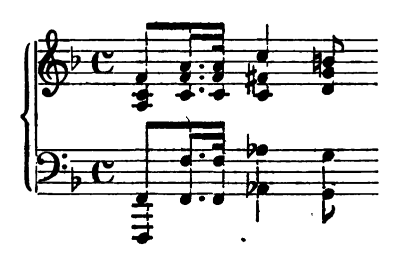
8. Dem Unendlichen. III, 85, 90, 95, Nr. 145a/145c. Drei Fassungen.

Komponiert 15. September 1815.

Wie erhebt sich das Herz, wenn es dich, Unendlicher, denkt.

Durchkomponiert.

Die erste und zweite Fassung stimmen bis auf einige Abweichungen in der Begleitung überein (Achtelfiguren der linken Hand). In der ersten und zweiten Fassung steht das einleitende Rezitativ in *F*-dur, in der dritten Fassung in *D*-dur; die Modulation ist durch Weglassung der Fortschreitung



nach den Worten: „der im Tode hilft" erreicht. Das Arioso mit seiner mächtigen Posaunen- und Harfenbegleitung steht beidemale in *Es*-dur. Die Schilderung der Harfen durch die Sextolen, die der Posaunen durch die gewaltigen Akkorde der linken Hand, die mächtige Steigerung der Singstimme, der unglaubliche Rhythmus der Deklamation sichern dieser Schöpfung einen der ersten Plätze unter Schuberts Liedern.

9. Hermann und Thusnelda. III, 159, Nr. 169.

Komponiert 27. Oktober 1815.

Ha, dort kommt er mit Schweiß, mit Römerblut.

Durchkomponiert.

Zuerst eine Klaviereinleitung von 27 Takten, welche die kriegerische Musik zu Ehren des aus der Schlacht heimkehrenden Helden darstellt. Strophe 1 ist Rezitativ; Strophe 2 und 3, der Empfang der Thusnelda, sind Arioso gehalten; Strophe 4 ist wieder Rezitativ; Strophe 5 („erzählt es in allen Hainen, daß Augustus nun bang mit seinen Göttern Nektar trinket") Arioso mit dem Trompetenrhythmus in der Begleitung, demselben, der Ellens Gesang I (VIII, 70) zugrunde liegt; Strophe 6 Rezitativ; Strophe 7 entspricht der Strophe 5. Der Inhalt des Gedichtes ist der, daß die Freude der Thusnelda über den Sieg ihres

Gatten selbst den Schmerz über den Tod des gefallenen Vaters aufwiegt. Das Ganze ist im Zumsteegschen Charakter gehalten; besonders bemerkenswert ist die dritte Strophe und der Schluß: „Sigmar ist bei den Göttern". Interessant ist der Vergleich mit Neefes Komposition, der das Ganze als Kriegsmarsch komponiert, auf dessen Weise Str. 1—5 und Str. 7 gesungen werden: nur Str. 6 (Hermann) ist Rezitativ.

10. Das große Halleluja. IV, 110, Nr. 227.

Komponiert Juni 1816.

Ehre sei dem hoch Erhabenen,
dem Ersten, dem Vater der Schöpfung.

Gemischt. (Variiert strophisch.)

Die erste Ausgabe dieses Stückes bringt es als dreistimmigen Frauenchor mit Klavierbegleitung, während die Vorlagen zur G. A. darüber keine Andeutung enthalten. Im Revisionsbericht ist gesagt: „Es bleibt dahingestellt, ob sich Schubert in diesem Falle gerade einen dreistimmigen Frauenchor gedacht hat". Ich möchte das der ganzen Notierungsweise nach annehmen, denn es ist auffallend, daß die Dreistimmigkeit in enger Lage durchaus festgehalten ist.

11. Schlachtgesang. IV, 112, Nr. 228.

Komponiert Juni 1816.

Mit unserm Arm ist nichts getan,
steht uns der Mächtige nicht bei, der alles ausführt.

Kombiniertes Strophenlied.

Das Gedicht enthält 14 Strophen, von denen Strophe 1—5 auf dieselbe Melodie komponiert sind, ebenso Strophe 6—12, während Strophe 13 und 14 eine Kombination beider Melodien bringen. Auch hier haben wir wieder die Notation zwischen den Systemen, so daß man etwa an eine Skizze für einen gemischten Chor denken könnte. Nicht bedeutend. Dagegen hat Schubert das gleiche Lied für achtstimmigen Männerchor gesetzt, in welcher Fassung es ein Meisterwerk darstellt. Serie XVI, Nr. 28. Ein bemerkenswertes Gegenstück ist Neefes wiederum als Kriegsmarsch (*H*-moll) komponiertes Strophenlied von äußerst energischem Rhythmus.

12. Die Gestirne. IV, 114, Nr. 229.

Komponiert Juni 1816.

Es tönet sein Lob Feld und Wald, Tal und Gebirge.

Strophenlied, fünfzehn Strophen.

Nach Begleitung und Anlage als Studie zur „Allmacht“ anzusprechen. Der Revisionsbericht sagt: „wahrscheinlich gilt das Vorspiel nur für die erste Strophe“. Das kann man bezweifeln. Poetisch „Dem Unendlichen“ nahe verwandt.

13. Edone. IV, 116, Nr. 230.

Komponiert Juni 1816.

Dein süßes Bild, Edone, schwebt stets vor meinem Blick.

Variiert strophisch, vier Strophen.

Strophe 1 gleich Strophe 4, während Strophe 2 und 3 durchkomponiert sind. Ein äußerst zartes und stimmungsvolles Stück, das übrigens, ähnlich wie wir das schon öfters beobachten konnten, in *Es*-dur beginnt und in *C*-moll schließt. (S. Allg. Teil S. 40.) Zumsteeg hat dasselbe Lied unter dem Titel „Lida“ komponiert (Kl. B. u. L. V, 2). Doch hält die Komposition, die nicht ohne Schwung, aber konventionell und opernhaft ist, mit der Schuberts keinen Vergleich aus.

Ossian.

Hettner hat völlig recht, wenn er in seiner Lit. G. I, 497 von den Dichtungen Ossians sagt: „Sie sind doch von einer Frische des Tons, von einer Erhabenheit der Bilder und von einer Innigkeit der Naturempfindung, die oft an die schwunghafte Kühnheit alttestamentlicher Lyrik gemahnt.... Die Genialität Macphersons ist nur eine anempfindende, nicht eine rein schöpferische; aber den Namen der Genialität verdient sie sicher.“ Nur so kann man sich die große Wirkung auf Klopstock, Herder, Goethe erklären.

Schubert hat sämtliche Ossianischen Gesänge der Übersetzung Harolds entnommen, während die Übertragungen von Denis, Ahlwardt, Böttger die allgemeiner bekannten sind. Die Übersetzung von Denis (Hamburg 1764) erwähnt Herder: Werke, Bd. X, Cotta 1862, S. 144/45.

Wir können zwei Gruppen dieser Schubertschen Gesänge unterscheiden: 1. die mehr episch-lyrischen (Scherr erfand den glücklichen Namen: „epische Elegik“), zu denen die Nummern 1, 2, 3, 6, 7 und 8 gehören. Unter ihnen ist wieder „Kolmas Klage“ die bedeutendste, ihr schließen sich Nr. 7 „Cronnan“

und Nr. 8 „Die Nacht“ an. Ihnen folgen in der Wertreihe Nr. 3 „Shilrik und Vinvela“, sodann Nr. 6 „Der Tod Oscars“ und als schwächstes Nr. 1 „Lodas Gespenst“. Diese Gesänge unterscheiden sich voneinander durch die Verteilung von Rezitativ und Arioso, sowie durch die Feinheiten der Klavierbegleitung, die sich allmählich aus der rein orchestralen Begleitung (Nr. 1) loslöst. Der zweiten Gruppe sind zuzuzählen die rein lyrischen Gebilde: Nr. 4 „Ossians Lied nach dem Falle Nathos“ und Nr. 5 „Das Mädchen von Inistore“.

1. Lodas Gespenst. II, 21, Nr. 44.

Komponiert Februar 1815[1].

Der bleiche, kalte Mond erhob sich in Osten. (Aus dem Gedichte Carricthura. Deutsch von Harold.)

Rezitativisch, durchkomponiert.

Das Ganze ist in Balladenform angelegt und vorwiegend Rezitativ, das an einigen Stellen von Arioso unterbrochen ist. Die Einleitung kehrt gegen den Schluß (mäßig langsam) wieder. Das Ganze gleicht mehr einer genialen Improvisation, als einem durchgearbeiteten Werk. Besonders bemerkenswerte Stelle ist: „auf Völker werf' ich den Blick“.

„Untergegangene Helden, verblühte Mädchen umschwebten uns, bis wir zuletzt den Geist von Loda wirklich in seiner furchtbaren Gestalt zu erblicken glaubten.“ (Goethe, D. u. W. III, 13. Buch, S. 163 d. J. A.)

2. Kolmas Klage. II, 161, Nr. 83.

Komponiert 22. Juni 1815.

Rund um mich Nacht, ich irr' allein, verloren am stürmischen Hügel. (Ein Gesang Ossians aus den „Liedern von Selma“. Deutsch von Harold.)

Variiert strophisch, frei durchkomponiert.

Dieses Lied ist bemerkenswert dadurch, daß es der junge Schubert in der Komposition von Zumsteeg bereits im Konvikt kennen lernte. Eine der genialsten Schöpfungen Schuberts: Anfang variiertes Strophenlied, nachher frei durchkomponiert. Schon in diesem Liede findet sich das Bestreben, Rezitativ und gebundenes Arioso miteinander zu verschmelzen. Besonders be-

---

[1] Die Angaben über die Entstehungszeit sind widersprechend: Scheibler nimmt Anfang 1816 an.

merkenswert sind die großen Steigerungen, die sich namentlich im ersten Teile finden. Der Schluß („Geister meiner Toten") erinnert mehr an die ältere Form des Zumsteegschen Liedes.

Es ist überaus interessant, mit dieser Komposition diejenige von Johann Friedrich Reichardt zu derselben Übersetzung zu vergleichen. („Lieder der Liebe und der Einsamkeit zur Harfe und zum Klavier zu singen" von Johann Friedrich Reichardt. II. Teil, 1798. Leipzig bei Gerhard Fleischer dem Jüngeren. S. 37/42.) Auch Reichardt gestaltet die drei ersten Strophen zur selben Melodie, auch er geht bei der vierten Strophe von Moll nach Dur über und bringt auf diese Dur-Episode drei Strophen, während Schubert die sechste („Du warst der Schönste mir und er im Kampfe schrecklich") weggelassen hat. Die Schlußepisode (*As*-dur) hat Ähnlichkeit mit dem *C*-moll-Schluße Schuberts, was die resignierte Ruhe angeht, doch ist die Trauer nicht so tief erfaßt. Die Schlußstrophe („Deckt die Nacht den Hügel") hat Schubert weggelassen.

Der genaue Titel der Zumsteegschen Komposition lautet: Colma, Ein Gesang Ossians von Goethe, fürs Klavier und Gesang in Musik gesetzt von I. R. Zumsteeg, Leipzig, in der Breitkopfischen Buchhandlung 1793. Es liegt hier Goethes Übersetzung vor, die auch eine andere Komposition bedingt. Der von Schubert komponierte Passus beginnt erst auf Seite 10. Das Ganze ist dramatisch und in diesen Partien weit über Reichardt hinausgehend. Doch wirkt das Rezitativ etwas ermüdend. Das Lied ist durchkomponiert. Zu Schubert besteht eine starke Verwandtschaft.

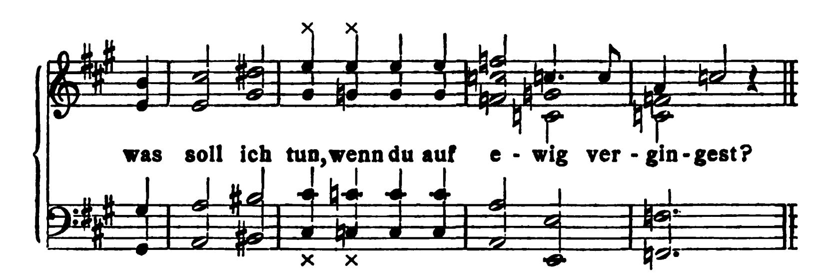
> „Abends bei Herrn Kapellmeister Zumsteeg, wo ich verschiedene gute Musik hörte. Er hat die Colma, nach meiner Übersetzung, als Kantate, doch nur mit Begleitung des Klaviers gesetzt, sie tat sehr gute Wirkung und wird vielleicht auf das Theater zu arrangieren sein, worüber ich nach meiner Rückkunft denken muß. Wenn man Fingal und seine Helden sich in der Halle versammeln ließe, Minona, die sänge, und Ossian, der sie auf der Harfe akkompagnierte, vorstellte, und das Pianoforte auf dem Theater versteckte, so müßte die Aufführung nicht ohne Effekt sein." (Goethe, Reise in der Schweiz, 2. Sept. 1797. J. A. XXIX, 81/82.)

3. **Shilrik und Vinvela.** III, 100, Nr. 146.
Komponiert 20. September 1815.

Mein Geliebter ist ein Sohn des Hügels, er verfolgt die fliehenden Hirsche. (Aus dem Gedichte „Carricthura", deutsch von Harold.)

Durchkomponiert.

Rezitativ und Arioso wechseln, ebenso wie in dem vorigen Werke. Die Anlage des Ganzen ist infolge der Durchkomposition etwas weniger einheitlich als „Kolmas Klage". Musikalisch ist es wertvoll, und namentlich harmonisch weist es überraschende Partieen auf. Auch hier ein resigniert feierlicher Ausklang („ja ich werde mich Deiner erinnern"). Das Ganze trägt die Form eines Dialogs zwischen beiden Titelpersonen. Tonmalerisch äußerst subtil („Ruhst du bei der Quelle am Felsen"). Im Schlußgesange der Vinvela sind harmonisch große Feinheiten, so:
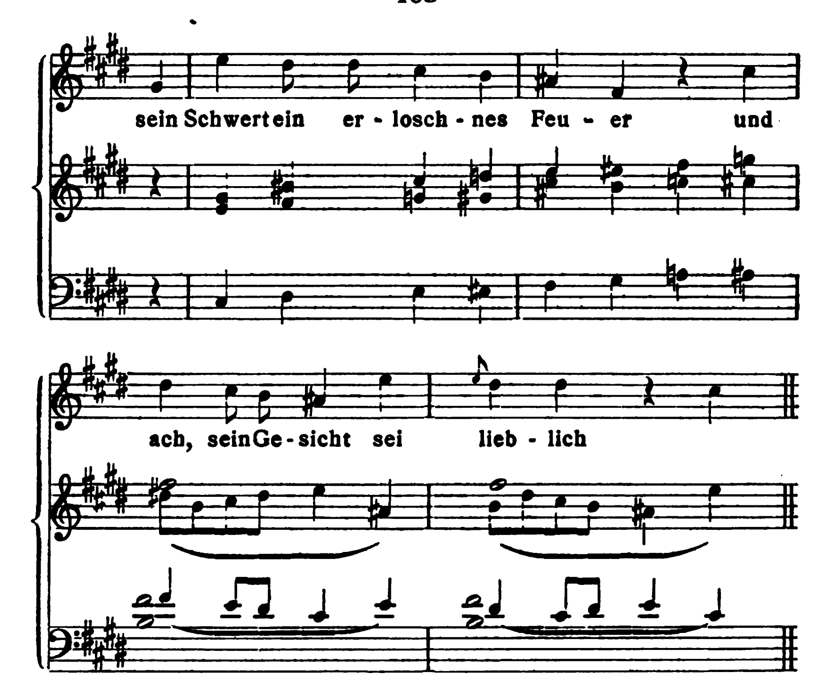


4. **Ossians Lied nach dem Falle Nathos'.** III, 108, Nr. 147.
Komponiert 1815.

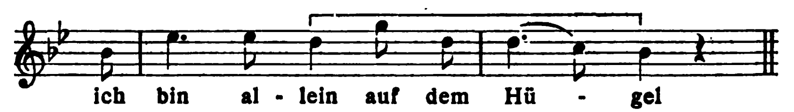
Beugt euch aus euren Wolken nieder, ihr Geister meiner Väter. (Aus dem Gedichte „Dar-Thula", deutsch von Harold.)

Durchkomponiert.
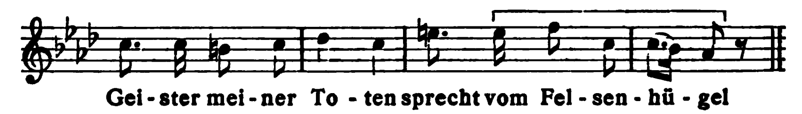
Ein einfaches lyrisches Lied, am Schlusse des Themas den Anfang wiederbringend, im übrigen durchkomponiert. Fein gearbeitete Begleitung und musikalisch bei aller Einfachheit wertvoll. Besonderer Beachtung ist die wundervolle Stelle wert, wo nach den Worten: „Sein Kleid von Nebel sei nah', sein Speer aus einer Wolke gestaltet, sein Schwert ein erloschnes Luftbild" der Kontrast einsetzt: „und ach, sein Gesicht sei lieblich":



Zu der Stelle:



vergleiche man „Kolmas Klage“:
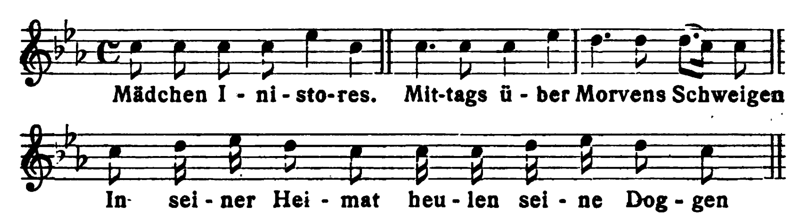


der Begriff des „einsamen Hügels“ löst beidemale dieselbe Tonverbindung aus.

5. Das Mädchen von Inistore. III, 110, Nr. 148.
   Komponiert September 1815.
   Mädchen Inistores, wein' auf dem Felsen der stürmischen Winde. (Ein Gesang Ossians. Aus dem Gedichte „Fingal“, deutsch von Harold.)

Durchkomponiert.

Diese, uns durch Brahms Opus 17 vertraut gewordene Dichtung ist auch in Schuberts Komposition außerordentlich bedeutend. Einfache, dreiteilige Liedform, aber durchkomponiert, da der Schluß wesentlich verändert ist. Die zarte Totenklage um den gefallenen Jüngling ist musikalisch zu ergreifendem Ausdruck gebracht. Das Wehen des Windes, das Weinen der Mädchen, das Heulen der Doggen, alles wird durch die, bald arios, bald rein rezitativisch auftretende Figur — leitmotivisch — ausgedrückt.
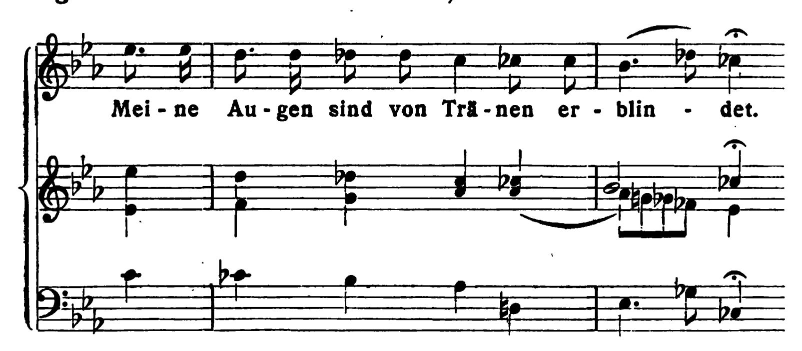


6. Der Tod Oscars. IV, 7, Nr. 187.

Komponiert Februar 1816.

Warum öffnest du wieder, Erzeugter von Alpin, die Quelle meiner Wehmut. (Ein Gesang Ossians, deutsch von Harold.)

Durchkomponiert.

Die Komposition umfaßt 14 Seiten. Mischung von Rezitativ und Arioso, durchkomponiert. Voll genialer Einzelheiten („meine Augen sind von Tränen erblindet").



Die Stelle („ihre Augen glichen zwei Sternen") S. 11, sind beeinflußt von Mozarts: „Tränen vom Freunde getrocknet".

Altmodisch und unbedeutend ist der Mittelsatz (S. 17): „einst war ich, o Mädchen, im Bogen berühmt". Bedeutsam ist das Tremolo am Schlusse.

7. Cronnan. IV, 21, Nr. 188.

Komponiert 1816[1].

Ich sitz' bei der moosigten Quelle, am Gipfel des stürmischen Hügels. (Ein Gesang Ossians. Aus dem Gedichte „Carricthura", deutsch von Harold.)[2]

Durchkomponiert.

Der Abstand von der vorigen Komposition ist sehr weit. Jene beschränkt sich in der Klavierbegleitung gänzlich auf den orchestralen Zumsteegschen Typus, während hier feinste tonmalerische Darstellung der Quelle und des Stromes statt hat. Auch sind die Rezitative, die Zwischenspiele belebter. Das fällt namentlich auf bei der Stelle: „sie gleitet, sie durchsegelt die Luft wie Nebel vorm Wind" (S. 27)[3]. Die Begleitung der Einleitung kehrt am Schluße wieder, und gibt meisterhaft die Stimmung wieder, die den Worten Shilriks: „ich will sitzen bei der moosigten Quelle" entspricht.

8. Die Nacht. V, 39, Nr. 305.

Komponiert Februar 1817.

Die Nacht ist dumpfig und finster; an den Hügeln ruh'n die Wolken. (Ein Gesang Ossians. Aus dem Gedichte „Croma", deutsch von Harold.)

Durchkomponiert.

Der Typus entspricht durchaus den anderen Gesängen, nur ist die Ausgestaltung der Klavierbegleitung eine ebenso reiche, wie in dem vorher besprochenen. Dieses Lied kann uns davon überzeugen, wie inmitten ganz anderer Formentypen Schubert, sobald er Ossian komponiert, diese ganz bestimmte Verbindung von Rezitativ und Arioso wählt, und so den Zumsteegschen Typus noch weit über 1814 hinaus beibehält, so lange es sich um derartige Stoffe handelt. Auch dieses Werk ist voll bedeutender Einzelheiten, speziell S. 45: „Laß Wolken an Hügeln ruh'n", sowie S. 48: „Schweigen deckt die Felder ihrer Schlach-

---

[1] Ist laut Autograph am 5. Sept. 1815 komponiert. (Scheibler.)

[2] Scheibler hat festgestellt, daß dies Gedicht die Fortsetzung von „Shilrik und Vinvela" ist.

[3] Vgl. Notenbeispiel Allg. Teil, S. 74.

ten". Der Schluß des Liedes rührt nicht von Schubert her, sondern wurde mit Benutzung von Nr. 290 (Jagdlied von Zacharias Werner, „Trarah, wir kehren daheim") von den Verlegern der ersten Ausgabe eingerichtet. Bemerkenswert ist es als vielgestaltige Studie tonmalerischer Begleitung. An Genialität ein Werk von hervorragender Stellung, das aber trotz der Einzelheiten als Ganzes durch übermäßige Länge nicht einheitlich wirken kann.

9. **Lorma.** X, 102, Nr. 592.

Komponiert 10. Februar 1816.

Lorma saß in der Halle von Aldo. Sie saß beim Licht einer flammenden Eiche. (Ein Gesang Ossians. Aus dem Gedichte „Die Schlacht von Lora", deutsch von Harold.)

Fragment.

Zusammenfassend ist zu bemerken, wie Schubert den Charakter der Ossianschen Dichtungen durchgehend getroffen hat. Das Geisterhafte, Gespenstische sucht er durch bestimmte Tonfolgen (mit Bevorzugung der ersten und dritten Stufe in Moll) wiederzugeben — man könnte sagen, daß Schubert seine eigne Ossian-Melodik hat: dem phantastischen, exotischen Charakter der Dichtung sucht er durch überaus kühne Modulationen beizukommen; der hymnischen Form endlich wird er durch den freien Wechsel von Rezitativ und Arioso gerecht. Indem Schubert die Naturstimmungen in künstlerisch immer freierer Art in der Begleitung ausgestaltet, kommt er zu Schöpfungen wie „Cronnan" und „Die Nacht", die auch musikalisch freie rhapsodische Gebilde darstellen.

Stolberg.

Friedrich Leopold Graf zu Stolberg (1750—1819)[1] ist von den Hainbunddichtern an erster Stelle zu nennen. Es liegen von ihm 7 Lieder Schuberts vor, von denen die ersten

[1] Gesammelte Werke der Brüder Christian und Friedrich Leopold Graf zu Stolberg. Hamburg, bei Perthes & Besser, 1820ff., Bd. 1 und 2 Oden, Lieder und Balladen. Im Inhaltsverzeichnis ist angegeben, ob das betreffende Gedicht von „Fr. L." oder „Chr." ist, sowie auch die Jahreszahl. Die von Schubert komponierten Lieder finden sich meist im ersten Bande (s. S. 77, 83, 113ff.). Im zweiten Bande finden sich viele Gelegenheitsgedichte.

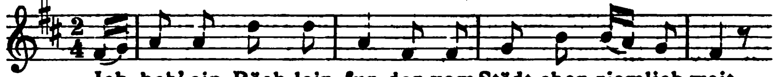
5 in den Jahren 1815 und 1816, die beiden letzten im Jahre 1823 entstanden sind. Es handelt sich um 4 einfache strophische Lieder, zu denen „Auf dem Wasser zu singen“ als fünftes hinzutritt; es sind dies: „Morgenlied“, „Abendlied“, „An die Natur“ und „Daphne am Bach“. Zu diesen einfachen volkstümlichen Liedern treten 2 durchkomponierte: „Stimme der Liebe“ und „Lied“. Die „Stimme der Liebe“ gehört mit zu Schuberts größten Leistungen und zwar speziell durch die kühnen Modulationen.
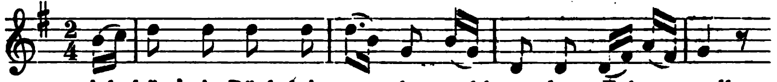
Stolberg ist, trotzdem er sich oft in seinen Oden in eine uns heute unverständliche Schwärmerei und Exaltiertheit hineinversteigt, doch ein starkes und ursprüngliches Dichtertalent, von wirklich überzeugender Kraft, und es ist daher nicht verwunderlich, daß auch Schubert hier wertvolle Gesänge geschaffen hat, die sowohl den altväterischen Bestandteilen, als auch dem Sturm und Drang des jugendlichen Schwärmers gerecht werden. Es ist gar nicht zu leugnen, daß hinter all diesen Superlativen sich doch Eigenart und Tiefe verbergen. Man sollte sich daher hüten, Stolberg als Dichter zu niedrig einzuschätzen. Vielleicht wäre die kurze Notiz, die Hettner (in Deutsche Literatur Bd. III, 1) gibt, in diesem Sinne zu berichtigen.

1. Morgenlied. III, 54, Nr. 126.
   Komponiert 24. August 1815.
      Willkommen, rotes Morgenlicht.
   Strophenlied.
   Einfach und anmutig, aber nicht bedeutend.
2. Abendlied. III, 62, Nr. 133.
   Komponiert 28. August 1815.
      Groß und rotentflammet schwebet noch die Sonn' am Himmelsrand.
   Strophenlied.
   Einfach und, ohne bedeutend zu sein, von sehr reizvoller Melodik. Bemerkenswert ist, daß Schubert in diesem, wie im vorigen Liede in dem vorletzten Takt des jeweiligen Nachspiels eine chromatische Durchgangsnote (dort *as*, hier *dis*) einschaltet. Auch sonst liebt er beim Abschlusse von Nachspielen alterierende Durchgänge und Vorhalte. Vgl. Schubart „An mein Klavier“, IV, 138, Nachspiel (*c—cis*, *d—dis*), Klopstock „Edone“, Nachspiel (*des—h*) u. a. a. O.

3. **An die Natur.** IV, 2, Nr. 183.
Komponiert 15. Januar 1816.
Süße, heilige Natur, laß mich gehn auf deiner Spur.
Strophenlied.
Entzückendes, kindliches Lied, dessen besonderer Reiz darin gelegen ist, daß Zeile 3 und 4 der Gedichtsstrophe übereinstimmend Halbschluß auf der V. Stufe zeigen und erst die Wiederholung der vierten Zeile zum Ganzschlusse auf der Tonika führt. Hierdurch kommt etwas vom Charakter eines Wiegenliedes in das Ganze.

4. **Daphne am Bach.** IV, 81, Nr. 209.
Komponiert April 1816.
Ich hab' ein Bächlein funden, vom Städtchen ziemlich weit.
Strophenlied.
Entzückende Vorstudie zu: „Ich hört' ein Bächlein rauschen". Es ist ungemein interessant, zu sehen, wie Schubert bei denselben Worten dieselbe Tonvorstellung konzipiert, trotz des langen Zeitraumes, der (1816—1823) zwischen beiden Liedern liegt.



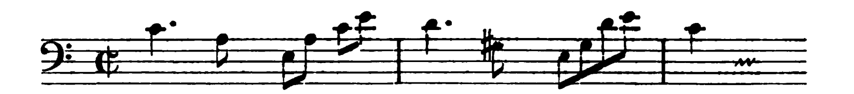


5. **Stimme der Liebe.** IV, 82, Nr. 210.
Komponiert April 1816.
Meine Selinde! Denn mit Engelstimme
singt die Liebe dir zu: sie wird die Deine!
Durchkomponiert.
Ein ganz großes, geniales Werk, namentlich in modulatorischer Beziehung:

Meine Selinde! denn mit Engelsstimme . . *D*-dur—*B*-dur
Singt die Liebe mir zu: sie wird die Deine! *B*-dur—*Des*-dur
Sie wird die Meine! . . . . *As*-dur
Himmel und Erde schwinden! meine Selinde! *Cis*-moll—*A*-dur—*D*-moll
Tränen der Sehnsucht, die auf blassen Wangen *B*-dur—*Ces*-dur
Bebten, fallen herab als Freudentränen! . . *H*-dur
Denn mir tönt die himmlische Stimme . . *H*-dur
Deine wird sie, die Deine! . . . . *D*-dur.

Man vergleiche hierzu das oben (Allg. Teil, S. 47) über Häufung von Terzmodulationen Ausgeführte. Andrerseits sei auf die Analyse von Schubart „An den Tod“, V, 130 verwiesen, wo ähnliche Kühnheit der Übergänge waltet.

6. Lied. VII, 104, Nr. 427.
   Komponiert April 1823.
      Des Lebens Tag ist schwer und schwül,
      des Todes Atem leicht und kühl.
   Durchkomponiert.
   Bedeutend. Sehr eigenartig der Anfang, die zwei ersten Verszeilen in Moll. Das Mollmotiv der Einleitung kehrt in Dur durch das ganze Lied wieder, soll etwa das sehnsüchtige Hinstreben zur Natur bezeichnen.[1]



Den Höhepunkt des wundervollen Stückes bildet der Schluß: „o säh'n wir ihr ins Angesicht“, wo die Melodie in abwärtssteigenden Linien die Ruhe des Todes schildert.

7. Auf dem Wasser zu singen. VII, 106, Nr. 428. Als Opus 72 erschienen.
   Komponiert 1823.
   Strophenlied.
   Meisterwerk. Der überraschende und in seiner Verklärtheit (Abendrot!) überwältigende *As*-dur-Schluß des ganz zwischen *As*-moll und *Ces*-dur sich hin- und herbewegenden Liedes sei besonders erwähnt. Ganz dasselbe, *As*-moll mit *As*-dur-Schluß, bietet uns der in genau derselben Zeit entstandene Sennsche „Schwanengesang“, Bd. VII, 16, Nr. 407, ja sogar die gleichen Modulationen.

Schwanengesang: *as*, *Ces*, *As*
as, *Ces*, *As*
Auf dem Wasser: *as*, *Ces*, *as*, *des*, *as*, *As*.

Die Klavierbegleitung ist in ihrer Kombination von Figuration und Harmonik eine von Schuberts besten Leistungen.

---

[1] Vgl. auch Allg. Teil, S. 43.

Claudius.
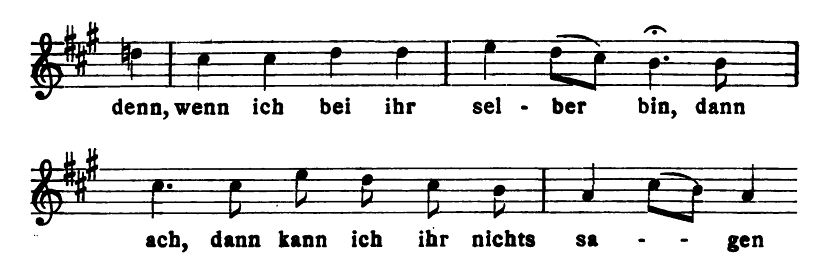
Die Lieder von Matthias Claudius[1] (1740—1815) sind fast alle im November 1816 entstanden. Von den 12 Liedern sind 8 einfache Strophenlieder, 2 durchkomponiert und 1 variiert strophisch. Die Einfachheit der Texte bedingt diese Bevorzugung der einfach strophischen Form. Es ist zu beachten, wie Schubert trotz der Wahl von altväterisch anmutenden Melodien (wie z. B. in der „Quelle") doch den gemütvollen Ton von Claudius, der auch das Altväterische niemals, wie etwa Jacobi, als spielerisch empfinden läßt, meisterhaft und überzeugend trifft. Das geht gleich aus dem ersten, entzückenden Liede „An eine Quelle" (Bd. IV, 232) hervor. Das Echo des Klaviers nach den (wiederholten) Worten: „und Daphnes Bild darin" soll das Spiegelbild im Wasser darstellen. Der Wechsel an Stimmungen innerhalb eines so kleinen Rahmens ist bewunderungswürdig: Naturliebe, Schalkheit, Sehnsucht, Liebesleid, Selbstironie. Die wertvollsten dieser Lieder sind: „Der Tod und das Mädchen", „Am Grabe Anselmos" und „Bei dem Grabe meines Vaters"; von den heiteren „An eine Quelle", „An die Nachtigall"; von den gemütvoll-elegischen sind „Wiegenlied" und „Abendlied" die besten. Schubert gibt uns in der Auswahl dieser Claudius'schen Gedichte ein anschauliches Bild vom Wesen des Lyrikers Claudius, in dem kein charakteristischer Zug fehlt.

1. An eine Quelle. IV, 232, Nr. 273. Als Opus 109, Nr. 3 erschienen.
   Komponiert 1816.
   > Du kleine grünumwachsene Quelle,
   > an der ich Daphne jüngst gesehn.
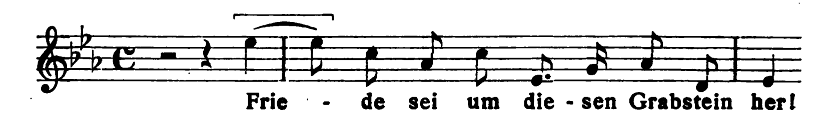
   Durchkomponiert.
   Der altertümliche Ton ist meisterhaft getroffen.
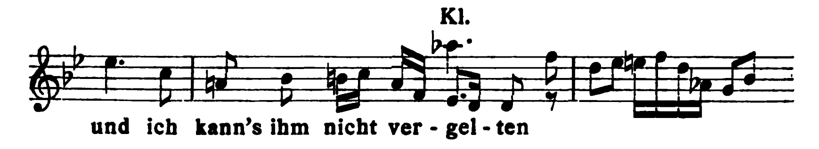
---

[1] Asmus omnia sua secum portans, oder Sämtliche Werke des Wandsbecker Bothen, I, II: Hamburg, gedruckt bei Bode 1775. III, IV, V: Beym Verfasser und in Commission bei Gottlieb Loewe in Breslau. VI, VII: Beym Verfasser und in Commission bei Friedr. Perthes & Co. in Hamburg. VIII: Zugabe den Sämtlichen Werken des W. B. 1812 auf Kosten des Verfassers.



2. Bei dem Grabe meines Vaters. IV, 234, Nr. 274.
   Komponiert November 1816.
   Friede sei um diesen Grabstein her! sanfter Friede Gottes!
   Strophenlied.
   Meisterhaft deklamiert:
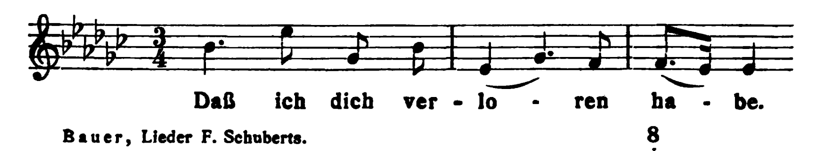


„und ich kann's ihm nicht vergelten" vgl. „sehnend streckt er seine Arme" in der ersten Fassung von Schillers: „Der Jüngling am Bache", I, 48. Merkwürdig orchestrale Stelle. Echo der Flöte:



Dies ist ein ganz großer Empfindungsausdruck.

3. Am Grabe Anselmos. IV, 236, Nr. 275. Dem Sänger Michael Vogl unter Opus 6, Nr. 3 gewidmet.
   Komponiert 4. November 1816.
   Daß ich dich verloren habe, daß — du nicht mehr bist.
   Variiert strophisch.
   Ganz im Mozartschen Arienstil (dreiteilige Arie):



Merkwürdigerweise verwendet Schubert auch hier, wie im vorigen Liede, die Sechzehntelfigur als Ausdruck des Leides:
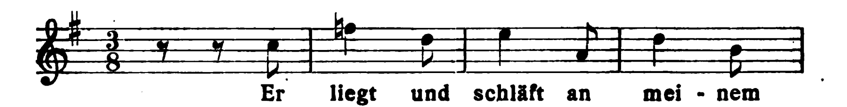


4. **An die Nachtigall.** IV, 238, Nr. 276. Als Opus 98, Nr. 1 erschienen.
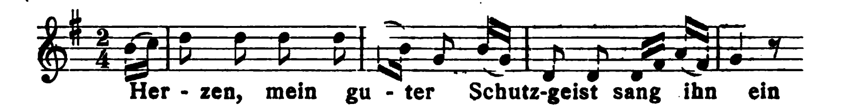
Komponiert November 1816.

> Er liegt und schläft an meinem Herzen,
> mein guter Schutzgeist sang ihn ein.

Durchkomponiert.

Ein Meisterwerk. Der Schluß: „Nachtigall" (*G*-moll!), die Rückkehr nach *G*-dur, das *g* bei „Amor". Die Klavierbegleitung schlechthin vollendet. Harmonisch interessiert besonders gleich der Anfang des Vorspiels in der Unterdominante. (Schumann und Brahms lieben das Ausweichen am Beginne des Nachspiels.) Auch die Melodie beginnt in der Unterdominante.





Poetisch ein Gegenstück zu Hugo Wolfs „In den Schatten meiner Locken schlief mir mein Geliebter ein".
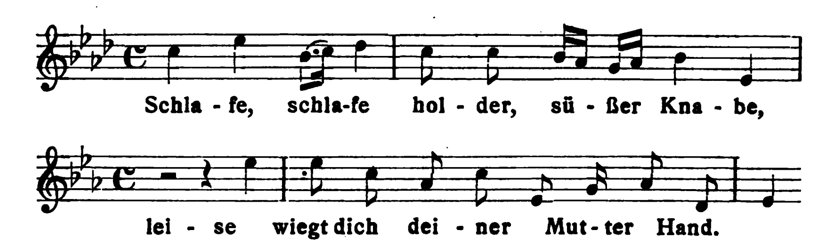
5. **Wiegenlied.** IV, 239, Nr. 277. Als Opus 98, Nr. 2 erschienen.

Komponiert November 1816.

> Schlafe, schlafe, holder, süßer Knabe,
> leise wiegt dich deiner Mutter Hand.

Strophenlied.

Ein herrliches Stück, wohl das schönste Wiegenlied — man begreift nicht, warum nicht alle Wiegenlieder im zweiteiligen Takte komponiert sind, was viel natürlicher wäre.



Andere Wiegenlieder von Schubert sind:

W. v. Körner. Schlummre sanft. Bd. III, 117; ist ein mehr arienhaftes Kunstlied.

W. v. Seidl. Wie sich der Äuglein kindlicher Himmel. Bd. VIII, 252; auch komplizierter, aber ein Meisterwerk.

Vergleiche auch die Wiegenlieder von Rob. Reinick-Hugo Wolf (Im Sommer und im Winter), sowie Burns-Schumann (Hochländisches Wiegenlied „Schlafe, süßer kleiner Donald"), Brahms Nr. XI der Volkskinderlieder und „Guten Abend, gute Nacht".
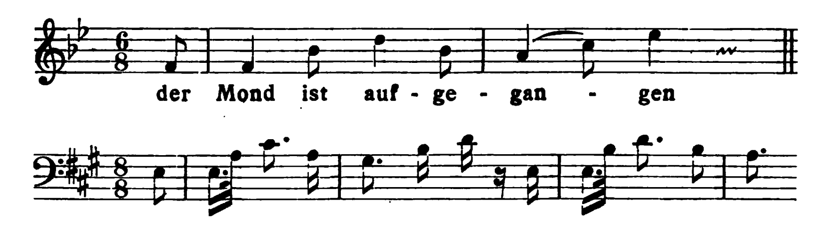
6. Abendlied. IV, 240, Nr. 278.

Komponiert November 1816.
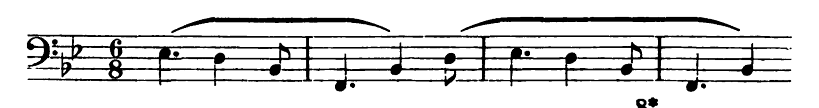
Der Mond ist aufgegangen, die goldnen Sternlein prangen.

Strophenlied.

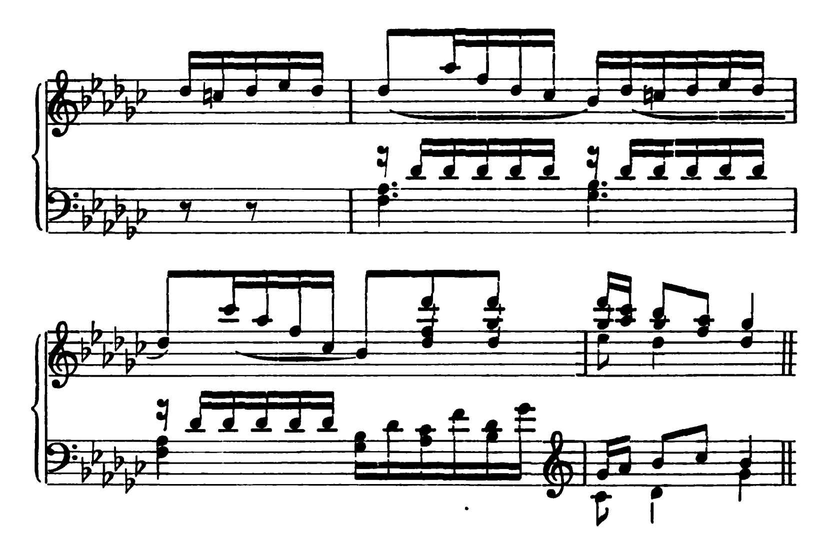
Die Melodie gemahnt an Beethovens Larghetto der zweiten Sinfonie.
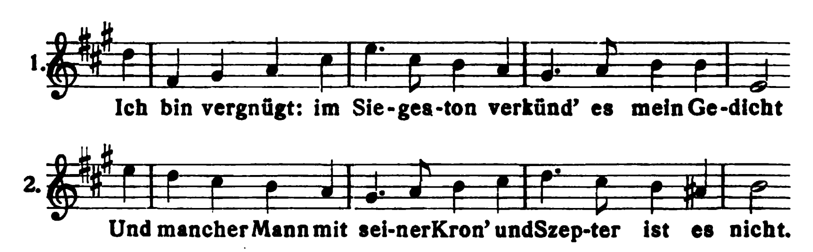


Schön und innig. Erschöpft die Tiefe des Claudiusschen Gedichtes trotz (oder wegen) der überaus großen Einfachheit. Man beachte, wie zur Illustration des „der Wald steht schwarz und schweiget" ein selbständiges Baßmotiv auftritt.



7. **Phidile.** IV, 242, Nr. 279.
Komponiert November 1816.
Ich war erst sechzehn Sommer alt,
unschuldig und nichts weiter.
Strophenlied.
Neun Strophen. Trotz der großen Einfachheit dieses harmlosen Liedes doch von feiner Faktur. Klavierbegleitung: namentlich das graziöse Nachspiel ist hervorzuheben.
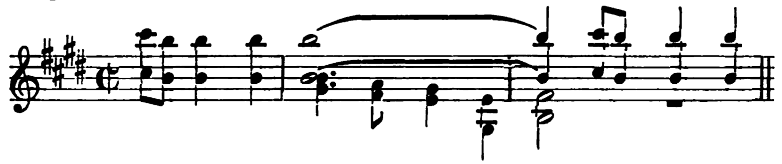


8. **Lied.** IV, 244, Nr. 280. Vgl. auch IV, 246, Nr. 281.
Komponiert 1816.
Ich bin vergnügt: im Siegeston verkünd' es mein Gedicht.
Strophenlied.
Ein kleines Kabinettstück anmutigsten Humors. Die ersten beiden Zeilen in Gegenbewegung.
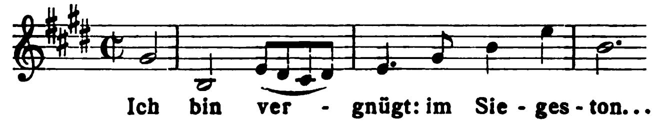


Wie fabelhaft ist das Behäbige in Claudius' Natur in dieser Melodie, namentlich in der Phrase „verkünd' es mein Gedicht" getroffen!

9. Lied. IV, 246, Nr. 281. Vgl. auch IV, 244, Nr. 280.
Komponiert November 1816.
Ich bin vergnügt: im Siegeston verkünd' es mein Gedicht.
Strophenlied.
Zweite Bearbeitung. Viel schwächer, weil künstlicher. Der Siegeston ist in die Begleitung eingeführt.



Vor allen Dingen ist auch die Deklamation viel schwächer, wie folgendes Beispiel beweist:



10. Der Tod und das Mädchen. V, 35, Nr. 302. Als Opus 7, Nr. 3 erschienen. Dem Grafen Széchényi gewidmet.
Komponiert Februar 1817.
Vorüber, ach vorüber, geh' wilder Knochenmann!
Durchkomponiert.
Meisterwerk. Verwandt im *D*-moll-Quartett.

11. Das Lied vom Reifen. V, 36, Nr. 303.
Komponiert Februar 1817.
Seht meine lieben Bäume an, wie sie so herrlich stehn.
Strophenlied.
15 Strophen. Nicht bedeutend.

12. Täglich zu singen. V, 38, Nr. 304.
Komponiert Februar 1817.
Ich danke Gott und freue mich
wie's Kind zur Weihnachtsgabe.
Strophenlied.
Anmutiges, kindliches Lied. Charakteristisch: Schubert greift als Grundlage der Melodie die Worte „freue mich wie's Kind" heraus. 4 Strophen.

Von den übrigen Dichtern des Hainbunds sind nicht vertreten: Miller, Hahn, Cramer, Voß, Boie und merkwürdigerweise fehlt auch Bürger ganz. Gotter ist nur mit einem Fragment vertreten, das in der Faktur auf Beethoven hinweist. Es scheint übrigens dies Fragment bis auf den Schlußtakt (der wohl mit dem Einleitungstakt koinzidieren sollte) vollendet zu sein. Friedlaender ergänzt dagegen in seiner Peters Ausgabe (Bd. VII, 37) nach der ersten Strophe 2, nach der zweiten 4 Takte.

Gotter.

1. Pflicht und Liebe. X, 104, Nr. 593.

Komponiert August 1816.

Du, der ewig um mich trauert,
nicht allein, nicht unbedauert.

Fragment ohne Eigenart und Bedeutung.

Hölty.

Dagegen steht im Vordergrunde dieser gesamten älteren Lyriker, ja mit im Vordergrunde des Schubertschen Schaffens überhaupt Hölty[1]. Von allen Dichtern des Hainbunds ist der mit 28 Jahren gestorbene Hölty (1748—1776) derjenige, dessen Begabung — selbst die Bürgers nicht ausgenommen — am meisten in die Zukunft weist. Er ist einerseits der typische Vertreter jener „Mischung von Religion, Tugend, Empfindung und unschuldigem Witz“, wie der Musenalmanach es ausdrückt, andrerseits hat er einen Zug von Schwermut, der sich nicht in der allgemeinen Kategorie „Empfindung“ auflöst, sondern der in seiner Eigenart auf Dichter des 19. Jahrhundert, wie z. B. Eichendorff und Lenau, hinweist. Lenau war es denn auch, der mit Nachdruck von ihm sprach, weil er die verwandte Ader empfand. So singt Lenau[2]:

---

[1] Gedichte, Ausgabe v. K. Halm 1869; Auswahl bei Reclam. Zu Höltys Liedern in früheren Kompositionen ist zu vergleichen: Kretzschmar, G. d. D. L. I, 259, 267, 293, 331.

[2] Gedichte, Ausgabe des Bibliographischen Instituts, Leipzig, Bd. I, 89.

Am Grabe Höltys.

Hölty! dein Freund, der Frühling, ist gekommen!
Klagend irrt er im Haine, dich zu finden;
Doch umsonst! sein klagender Ruf verhallt in
Einsamen Schatten.

Nimmer entgegen tönen ihm die Lieder
Deiner zärtlichen schönen Seele, nimmer
Freust des ersten Veilchens du dich; des ersten
Taubengegirres!

Ach, an den Hügel sinkt er deines Grabes
Und umarmet ihn sehnsuchtsvoll: „Mein Sänger
Tot!“ So klaget sein flüsternder Hauch dahin durch
Säuselnde Blumen.

Man vergleiche auch Mörikes Gedicht: „An eine Lieblingsbuche meines Gartens, in deren Stamm ich Höltys Namen schnitt“[1]. Diese „zärtliche schöne Seele“ hat nicht nur auf die zeitgenössischen Tonsetzer eingewirkt[2], sondern auch viel spätere Komponisten angezogen: denn „Höltys eigenstes Wesen liegt im singbaren Liede“. (Hettner.) Brahms ist zu einer Reihe seiner bedeutendsten Lieder von Hölty angeregt worden:

Opus 19, Nr. 1 Wann der silberne Mond.
Opus 43, Nr. 2 Unter Blüten des Mais.
Opus 46, Nr. 3 Eine Schale des Stroms.
Opus 46, Nr. 4 Geuß nicht so laut.
Opus 49, Nr. 2 Birg', o Veilchen.
Opus 71, Nr. 5 Holder klingt der Vogelsang.

Es ist gerade dieser schwermütige Zug, der auf Brahms so stark wirkte, der sowohl der Naturbetrachtung, als der Liebe, die für Hölty charakteristische dunkle Grundfarbe gibt. Diesem Gedankengange fügt sich von selbst an Peter Cornelius' Opus 5, Nr. 6 („Ihr Freunde, hänget, wenn ich gestorben bin, die kleine Harfe hinter dem Altar auf“), ebenfalls ein Meisterwerk elegischer Vergänglichkeitsstimmung. Schubert griff nicht nur diese ele-

[1] Mörike, Gedichte, Leipzig, Göschen. XIII. Aufl., S. 100.
[2] Friedlaender, D. L. Bd. II, 261—273.
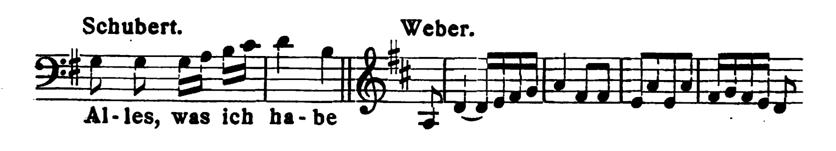
gisch-melancholischen Stimmungen heraus [1], sondern wurde auch dem Humor des Dichters gerecht: „Erntelied“ (Bd. IV, 109), „Seeligkeit“ (Bd. IV, 108), „Die frühe Liebe“ (Bd. IV, 104), „Die Knabenzeit“ (Bd. IV, 100). Aber sein bestes gab auch er in den schwermütigen Liedern, wie „An den Mond“ (Bd. II, 110), „Die Mainacht“ (Bd. II, 112), „An die Apfelbäume, wo ich Julien erblickte“ (Bd. II, 117), „Auf den Tod einer Nachtigall“ (Bd. IV, 98). Daneben stehen zarte Stimmungsbilder wie das „Blumenlied“ (Bd. IV, 105), „Winterlied“ (Bd. IV, 102), „Frühlingslied“ (Bd. IV, 97), „Der Traum“ (Bd. II, 158), „Die Laube“ (Bd. II, 159) und eine groß angelegte Ballade „Die Nonne“ (Bd. II, 124). Zeitlich ist zu bemerken, daß zwei Frühlinge, 1815 und 1816, all diese Lieder (bis auf zwei) zeitigten. Im Mai 1815 entstanden die Nummern 2 bis 10, im Mai 1816 die Nummern 12 bis 22 der Höltylieder, darunter oft zwei, drei und vier am selben Tage. Es ist als ob die Lieder des zarten Frühlingssängers auch im Frühling bei Schubert zum Leben erwachen sollten.

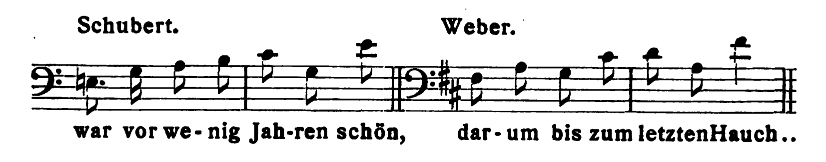
1. Totengräberlied. I, 54, Nr. 7.
   Komponiert 19. Januar 1813.

   > Grabe, Spaten, grabe! alles was ich habe,
   > dank' ich, Spaten dir.

   Durchkomponiert.

   Ein Genrelied, in der volkstümlichen Melodik mehrfach an den „Freischütz“ vorerinnernd.





[1] Von den 23 Höltyliedern finden sich nur 11 bei Peters abgedruckt, es fehlen die Nummern 1, 3, 6, 7, 8, 11, 14, 15, 16, 18, 21 und 23.

Strophe 1. Beginn in *E*-moll, Schluß in *G*-dur.
„ 2. *C*-dur. Nicken des Schädels in der Unterdominante.
„ 3. *A*-moll. „Beingerippe“. — *C*-dur.
„ 4. *C*-dur. Rückkehr nach *G*-dur.
„ 5. *G*-dur. (Sechzehntel) Tausend junge Fäntchen.
„ 6. gleich Strophe 1. *E*-moll — *G*-dur.

Man vergleiche zu diesem, mehr burlesken Stücke: Schlechta, Totengräberweise, VIII, 198, Nr. 496 und Craigher, Totengräbers Heimwehe, VIII, 50, Nr. 467 (O Menschheit, o Leben); ersteres (1826) ist eine groß angelegte Schöpfung, letzteres in seiner Vereinigung von Empfindungstiefe und realistischer Darstellung ein unerreichbares Meisterwerk. Auch Matthisson, „Geistertanz“, I, 186, Nr. 29 (die ersten Versuche, X, 92, Nr. 590) ist in diesem Zusammenhange zu nennen.

2. An den Mond. II, 110, Nr. 69. Als Opus 57 Nr. 3 erschienen.

Komponiert 17. Mai 1815.

Geuß, lieber Mond, geuß deine Silberflimmer durch dieses Buchengrün.

Stellt eine Mischform zwischen Strophenlied und durchkomponiertem Liede dar.

Strophe 1 gleich 4: der verhüllte Mond.
„ 2 gleich 3: der enthüllte Mond.

Es ist unmöglich, die Mondscheinstimmung vollendeter zu schildern, als es in diesem Liede geschehen ist. Im Basse das dumpfe Anschlagen leiser Wellen an das Gestade: die Phantasie des Tondichters ergänzt hier die des Dichters. Die später bei Hugo Wolf so ungemein oft wiederkehrende und kritisch verlästerte Modulation in die Terz tritt auch bei Schubert schon oft in die Erscheinung; so hier: *As*-dur — *Ces*-dur (Durchgang nach *B*-moll) „wo Phantasien und Traumgestalten immer“. Man beachte die Reminiszenz an Beethovens *Cis*-moll-Sonate, Opus 27, Nr. 2.

3. Die Mainacht. II, 112, Nr. 70.
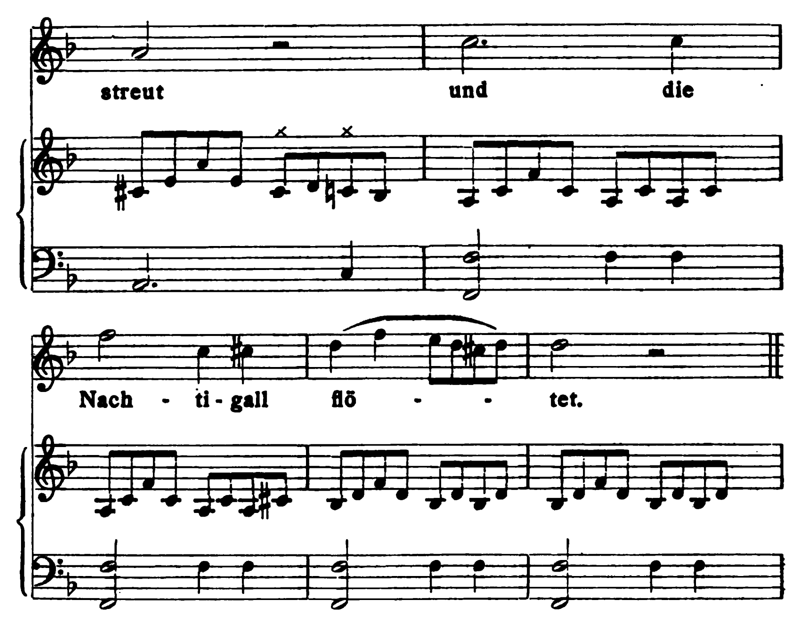
Komponiert 17. Mai 1815.

Wann der silberne Mond durch die Gesträuche blinkt.

Einfaches Strophenlied.

Von großem Werte. Die Modulation von *D*-moll nach *F*-dur bei den Worten: „und die Nachtigall flötet“ gehört zu den un-

begreiflich einfachen Wendungen, deren Wirkung ein Kennzeichen des Genies ist:



Man vergleiche diese Komposition mit der von Brahms und wird finden, daß hier das einfache Strophenlied die Stimmung des Gedichtes ebenso vollendet wiedergibt, als es das musikalisch weit kunstvollere Werk von Brahms vermag. Die gebundene Melancholie dieses Liedes, das Beherrschte der Trauer wird durch die — allerdings in genialer Weise allen Strophen gerecht werdende Schubertsche Melodie — erschöpfend dargestellt.

4. An die Nachtigall. II, 116, Nr. 70. Als Opus 172, Nr. 3 erschienen.

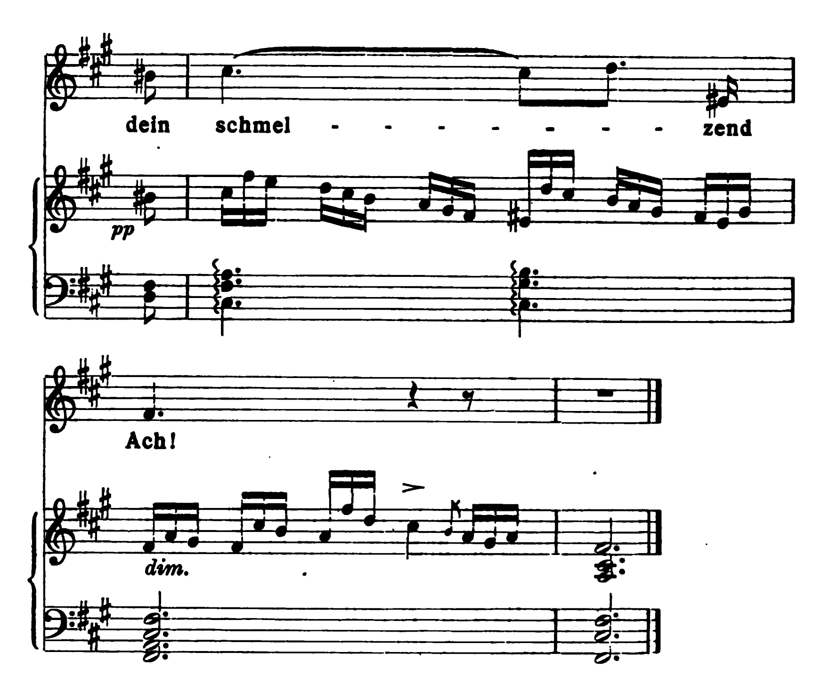
 Komponiert 22. Mai 1815.

 Geuß nicht so laut der liebentflammten Lieder.

 Strophenlied.

Der erste Teil der Strophe, rezitativisch gefärbt, kontrastiert mit dem mehr arios gehaltenen zweiten. Das Ganze kann man sich schön mit Begleitung der Harfe vorgetragen denken (ja Schubert hat dies vorgeschwebt; *Arpeggio!*). Man vergleiche auch hierzu die Komposition von Brahms, namentlich die Worte:

„tonreichen Schall“ auch die beiden Meistern gemeinsame Bewegung bei der Stelle: „und spend’ im Nest der treuen Gattin Küsse“. Die Wiedergabe von: „dein schmelzend Ach“ ist von unerreichter Größe, wie überhaupt Schuberts Wiedergabe des Gedichts eine vollendete ist.



5. An die Apfelbäume, wo ich Julien erblickte. II, 117, Nr. 73.
   Komponiert 22. Mai 1815.
      Ein heilig Säuseln und ein Gesangeston. (Musikalische Steigerung!)
   Modifiziertes Strophenlied.

Vers 1, 2 und 4 übereinstimmend, nur in der Begleitung und einigen Kadenzen unbedeutend sich voneinander unterscheidend. Vers 3 in wundervoll frei ausgestaltetem Rezitativ. Eine hervorragende Stelle: „Nach langer Trennung küsse mit Engelkuß ein treuer Jüngling hier das geliebte Weib und schwör’ in diesem Blütendunkel ew’ge Treue der Auserkornen.“ Diese Stelle der Verheißung, der Weihe der nächtlichen Natur zur

Liebesstätte ist vom Komponisten aus dem gebundenen strophischen Grunde herausgelöst. Künstlerisch wirkt darauf der Eintritt des Strophischen beruhigend und erlösend nach der feierlichen Spannung, die das Rezitativ hervorruft. Man beachte in diesem Rezitativ die feine Abtönung: Liebesstimmung *C*-dur, *G*-dur — den zärtlichen Quintsextakkord „das geliebte Weib“. Dann das „Blütendunkel“: plötzliche Wendung nach *D*-moll, „Ew'ge Treue“: sieghaftes *B*-dur.

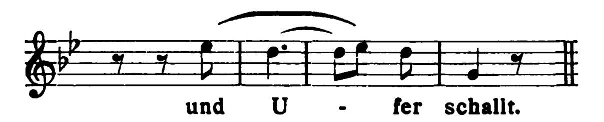
6. Seufzer. II, 120, Nr. 74.

Komponiert 22. Mai 1815.

Die Nachtigall singt überall
auf grünen Reisen die besten Weisen.

Modifiziertes Strophenlied.

Die zweite Strophe steht in *B*-dur, die erste und dritte in *G*-moll. Die beliebte Wendung:



fanden wir auch in den Hölty-Liedern: „An den Mond“ („vor mir vorüberfliehn“), und in: „An die Nachtigall“ („dein schmelzend Ach“); ferner in: Schiller „Des Mädchens Klage“ („das Auge vom Weinen getrübet“).
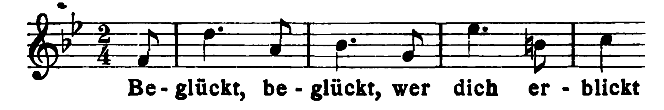
7. Der Liebende. II, 123, Nr. 76.

Komponiert 29. Mai 1815.

Beglückt, wer dich erblickt und deinen Himmel trinket.

Strophenlied.

Eine leise Beziehung zu Beethovens „Ich liebe dich, so wie du mich“. Das ganze Lied steht stark unter Beethovenschem Einflusse, sowohl im Thema:



als auch in dem feinen Zwischenspiel, das nach dem überraschenden, den „Frieden“ charakterisierenden Quintsextakkord eine Art Friedensmusik, wie von zwei Flöten vorgetragen, darstellt, zu der der Gesang nur ergänzend die Worte „Beglückt, wer dich erblickt“ wiederholt.

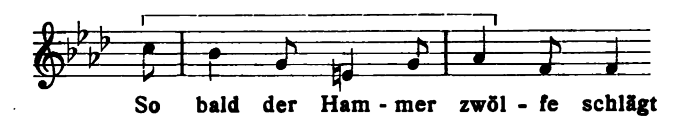
8. Die Nonne. II, 124, Nr. 77.

Komponiert 29. Mai und 16. Juni 1815.
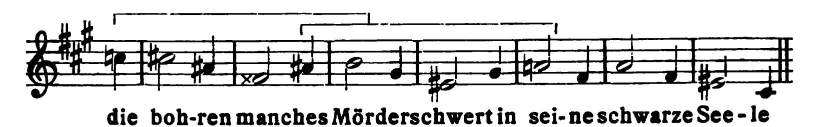
Es liebt' in Welschland irgendwo ein schöner junger Ritter.

Ballade. Durchkomponiert mit strophischen Bestandteilen. Das Gedicht ist nicht frei von Übertreibungen. Elf Strophen. Der erzählende Aufbau der beiden ersten Strophen ist meisterhaft. Strophe 3: „Was glaubt ein armes Mädchen nicht, zumal in einer Zelle". Strophe 4 und 5 sind identisch und mit der Überschrift „tändelnd" versehen. „Drauf wurde, wie die Männer sind, sein Herz von Stund' an lauer". Strophe 6: Die Wut und Rachelust der Nonne; rein theatralisches Rezitativ. Strophe 7: Die Ermordung des ungetreuen Ritters; ist (bis auf zwei Takte rezitativischer Unterbrechung zur Darstellung des Krallenteufels) Arioso, mit seltsam wilden, kühnen Harmonien. Strophe 8: Die Rachetat wird vollendet, indem die Nonne in der Dorfkapelle aus dem Leichnam das Herz herausreißt und mit Füßen tritt. Das Ritornell *F*-moll schildert den Greuel. (Streichorchester!) Strophe 9 bis 11 schildert nun, rein strophisch auf dieselbe Melodie, daß der Geist der Nonne nachts mit dem blutigen Ritterherzen umgeht. Wird rein balladenmäßig in *F*-moll vorgetragen. (Vergleiche dazu den schlicht erzählenden Schluß des „Feuerreiters" von H. Wolf.)

Es verdient hervorgehoben zu werden, daß die Stelle:



als eine Art Leitmotiv auftritt, da es schon in Strophe 7 heißt:



9. Der Traum. II, 158, Nr. 80. Als Opus 172, Nr. 1 erschienen.

Komponiert 17. Juni 1815.

Mir träumt, ich war ein Vögelein.

Strophenlied.

Nach älterer Lieder Art steht hier die Singstimme nicht ausgeschrieben, sondern zwischen den beiden Klaviersystemen. Vier Strophen. Ein kleines Meisterwerk, namentlich auch in der Stimmführung (freie Imitation).
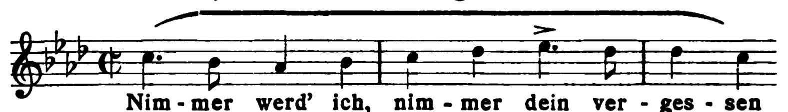
10. Die Laube. II, 159, Nr. 81. Als Opus 172, Nr. 2 erschienen.

Komponiert 17. Juni 1815.
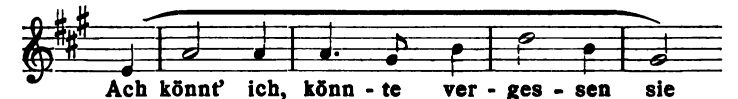
Nimmer werd' ich, nimmer dein vergessen.

Strophenlied?
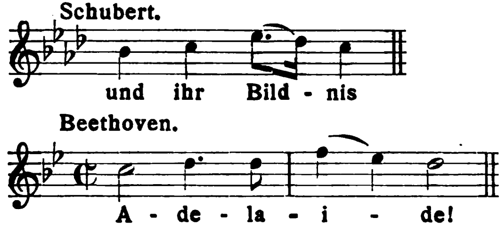
Schubert hat aus sechs Strophen, indem er je zwei zu einer zusammenfaßte, drei gemacht; diese drei werden musikalisch repetiert. Das Schwebende des Periodenbaus nimmt Brahms von Schubert an, um die Erinnerung darzustellen:



Man vergleiche zu dieser melodischen Linie Brahms, Opus 14, Nr. 6:



Die Stelle „und ihr Bildnis" ist ein Gruß an die „Adelaide".



Das Lied zeigt, wie sehr Schubert selbst im Rahmen des kleinsten Strophenliedes individualisiert; vergleiche dies auch bei Schubert-Goethe „Am Flusse" (Bd. II, 58), „Erster Verlust" (Bd. II, 172). Jede kleinste Nuance erscheint in Tönen ausgedrückt; die Synkopen bezeichnen die Dunkelheit, die Rückwendung nach *As*-dur-Sextakkord das „liebe Mädchen". Der „durch die Nerven bebende Schauer" ist durch die Wendung nach *As*-moll (Quartsextakkord der Unterdominante *Des*-moll)

wiedergegeben, und die Vision der „Blüten" malt das Klavier in plötzlich auftretenden Sechzehntelfiguren. „Und ihr Bildnis mir entgegenschweben": das Schweben ist durch eine zarte Flötenstimme dargestellt, die sich zu der ebenfalls abwärts sinkenden Gesangstimme hinzugesellt. Man beachte das ganz mystische *fes* der Sopran- und Tenorstimme. Die „Gottheit": feierliche hohe *As*-Dur-Lage.
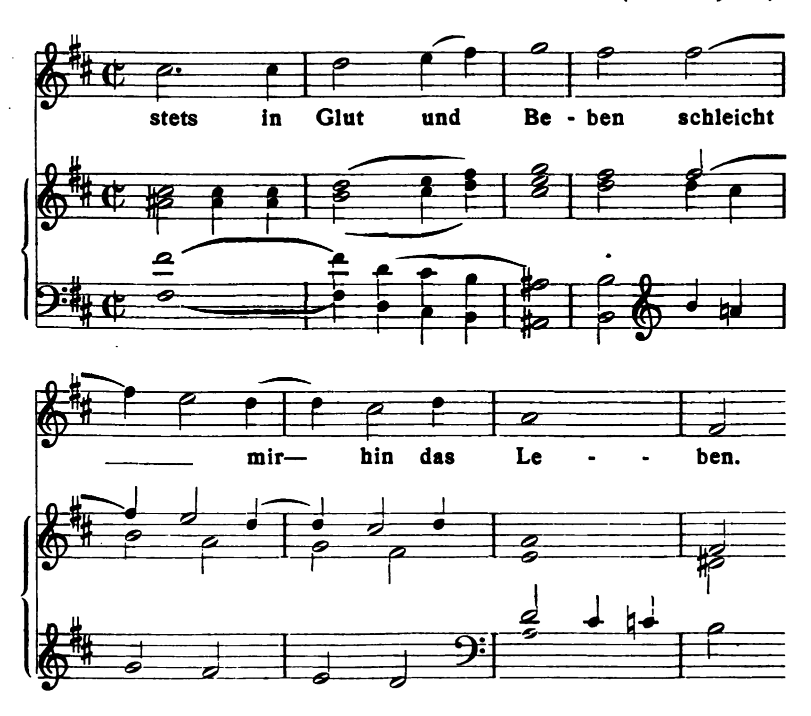
11. Klage. IV, 4 und 5, Nr. 185a, b.

Komponiert Januar 1816.

Trauer umfließt mein Leben.

Strophenlied.

Es handelt sich hier um eine Skizze und um ein ausgearbeitetes Lied. Die Natur des ersten Entwurfes erkenne ich als Skizze wegen des 3. Taktes und des Schlusses, die beide in b) genauer ausgeführt sind. Das kurze Lied ist von ergreifender Schwermut und gibt vollkommen die Grundstimmung des Gedichts wieder. Besonders beachtenswert sind die Synkopen, die das Hinschleichen des Lebens charakterisieren (Takt 13, 14).



12. Klage. IV, 95, Nr. 216.

Komponiert 12. Mai 1816.

Dein Silber schien durch Eichengrün.

Variiert strophisch.

Vers 1 und 2 sind bis auf geringe harmonische Abweichungen identisch. Von besonderer Schönheit ist das Zwischenspiel zwischen der ersten und zweiten Strophe, das schildert, wie der Mond dem Knaben „Ruhe zulacht". Die dritte Strophe „Bald lieber Freund, ach bald bescheint dein Silberschein den Leichenstein, der meine Asche birgt" steht in Moll und bedient sich, um die Todesstimmung auszudrücken, eines doppelten Orgelpunktes auf *a* und *b*, ganz ähnlich wie in Bruchmanns „Schwestergruß" (Bd. VII, 38, Nr. 413). Merkwürdig ist die Orthographie im viertletzten Takte; es sollte statt *as gis* heißen.

13. Frühlingslied. IV, 97, Nr. 217.

Komponiert 13. Mai 1816.

Die Luft ist blau, das Tal ist grün.

Strophenlied.

Von großer melodischer Schönheit. Eine Vorstudie zu: „Die linden Lüfte sind erwacht".

14. Auf den Tod einer Nachtigall. IV, 98, Nr. 218.

Komponiert 13. Mai 1816.

Sie ist dahin, die Maienlieder tönte.

Strophenlied.

Das Ganze ist ein melancholisches Stimmungsbild, besonders ergreifend der Übergang von *A*-moll nach *C*-dur bei den Worten: „die durch ihr Lied den ganzen Hain verschönte". Merkwürdigerweise stimmt der Anfang des Liedes mit demjenigen des russischen Volksliedes: „Die Nachtigall" überein.

15. Die Knabenzeit. IV, 100, Nr. 219.

Komponiert 13. Mai 1816.

Wie glücklich, wem das Knabenkleid noch um die Schultern fliegt.

Strophenlied.
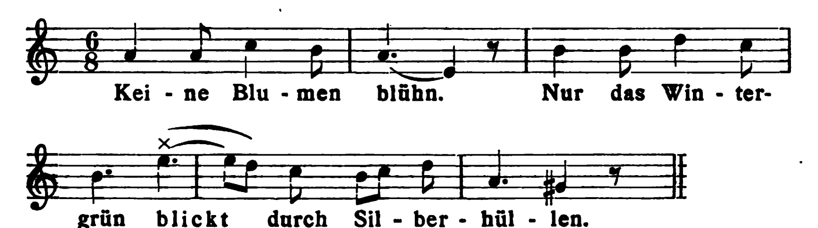
Ein Kinderlied, das in die entsprechenden Sammlungen aufgenommen werden sollte. Besonders originell ist der Schluß mit seinem übermütigen Nachspiel, das den Nachsatz der Melodie wiederholt.

16. Winterlied. IV, 102, Nr. 220.

Komponiert 13. Mai 1816.

Keine Blumen blühn, nur das Wintergrün,
Blickt durch Silberhüllen.

Ein äußerst feines Strophenlied; melodisch in etwas erinnernd an: „Nur wer die Sehnsucht kennt" (Bd. VIII, 174, 5. Bearbeitung). Auch hier wieder der Übergang von Moll nach Dur, wie in dem vorvorigen Liede und wie in Nr. 14 „Auf den Tod einer Nachtigall". Sehr nahe verwandt ist dieses Lied dem einen Monat früher entstandenen „Lied" von J. G. von Salis: „Ins stille Land, wer leitet uns hinüber" (Bd. IV, 67, Nr. 201b). Man beachte die meisterhafte, die poetische Cäsur vermeidende musikalische Deklamation.



17. Minnelied. IV, 103, Nr. 221.
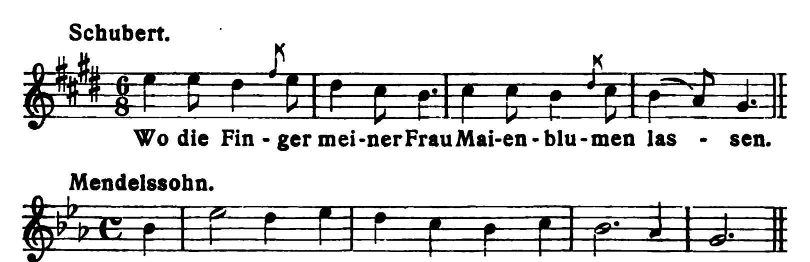
Komponiert Mai 1816.

Holder klingt der Vogelsang.

Strophenlied.

Entzückend. Eine volkstümliche melodische Wendung der Takte 13—16, die Schubert liebt, erinnert an die österreichische Kaiserhymne.

Sie findet sich auch: Matthisson, Lebenslied, IV, 250 und Schiller, Der Flüchtling, IV, 37, und kehrt wieder im Hauptthema von Mendelssohns *Es*-dur Quartett Opus 12.



Auch Brahms hat dieses Lied komponiert (Opus 71), und zwar nicht als reines Strophenlied, sondern nur Strophe 1, 2 und 4 übereinstimmend, während Strophe 3 („ohne sie ist alles tot") abgeändert ist. In ähnlicher Weise hat ja auch Brahms die Mainacht halb strophisch, halb durchkomponiert behandelt. Schubert hat Strophe 1 und 2 zu einer musikalischen Strophe zusammengefaßt, ebenso Strophe 3 und 4, was zwar nicht eine so feine Abstufung ergibt, wie Brahms „ohne sie ist alles tot", aber dafür viel mehr den einfachen, fast kindlichen Ton trifft. Auch Mendelssohn hat in seinem Opus 8 Nr. 1 die Schubertsche Zusammenfassung je zweier Strophen gewählt: im übrigen ist sein Lied sehr anmutig, aber nicht so gemütvoll und innig wie das Schuberts.
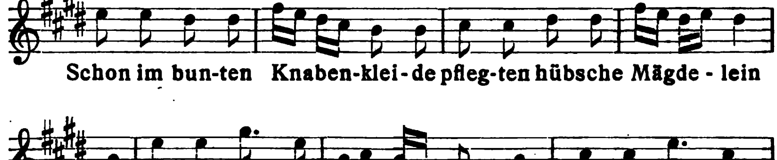
18. Die frühe Liebe. IV, 104, Nr. 222.

Komponiert Mai 1816.

Schon im bunten Knabenkleide,
pflegten hübsche Mägdelein.
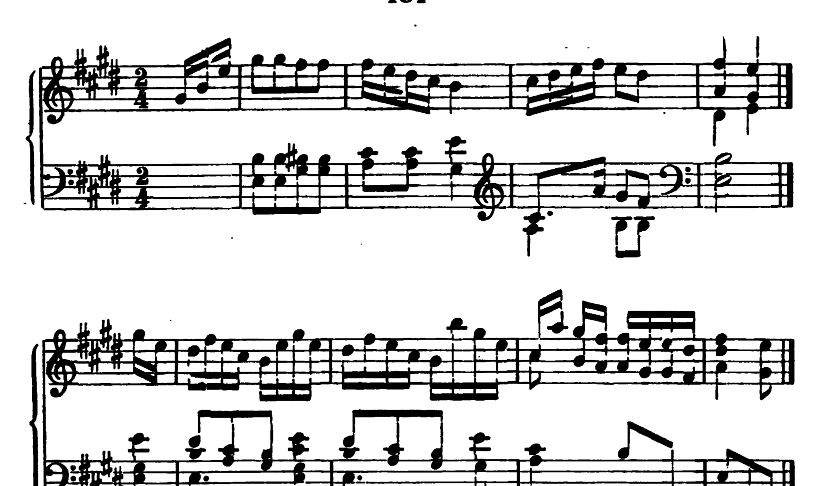
Strophenlied.

Ein übermütiges anmutiges Lied, halb Kinder-, halb Liebeslied. Ist dem nächsten Liede nahe verwandt.





Die heitere Frühlingsstimmung, die beiden Gedichten, dem der frühen Liebe, und dem der frühen Blumen und Vögel, zugrunde liegt, hat Schubert die nahverwandten Melodien aufgedrungen, die sich in den Nachspielen merkwürdigerweise zu fast völliger Identität steigert.



19. **Blumenlied.** IV, 105, Nr. 223.

Komponiert Mai 1816.

Es ist ein halbes Himmelreich.

Strophenlied.

Ebenfalls ein feines melodisches Gebilde von großer Gemütstiefe. Schumann und Hugo Wolf haben dieses Genre wieder angebaut, letzterer namentlich in seinen Goetheliedern.

Schumann, Marienwürmchen.

Wolf, Morgentau.

Gleich und gleich (Goethe).

Schubert, Der Schmetterling (Schlegel) Bd. III, 225.

Der Knabe, Bd. VI, 88.

Der Blumenbrief (Schreiber) Bd. V, 213.

20. **Der Leidende**[1]. IV, 106, Nr. 224a. IV, 107, Nr. 224b.

Zwei verschiedene Bearbeitungen.

Komponiert Mai 1816.
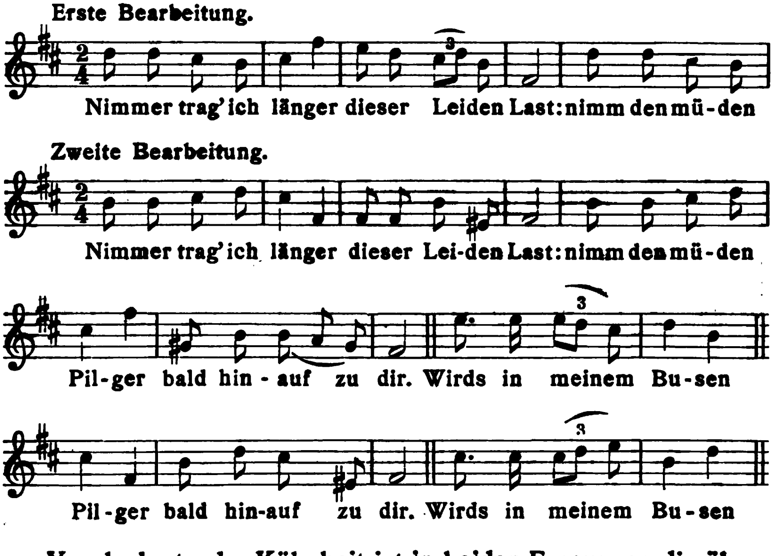
Nimmer trag ich länger dieser Leiden Last.

Strophenlied.

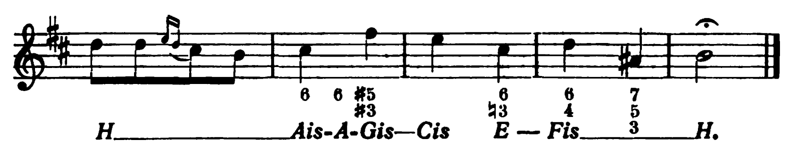
Die zweite Bearbeitung sieht auf den ersten Blick aus wie eine absichtliche Umkehrung der Melodie; wo jene steigt, fällt diese und umgekehrt. Bei näherem Studium wird man doch

[1] Die Autorschaft Höltys ist bisher nicht zu beweisen. (Scheibler.)

der zweiten Fassung den Vorzug geben, teils wegen der besseren Sanglichkeit, teils wegen der ausdrucksvolleren Melodie. Inwieweit hier etwa ein kompositorisches Kunststück vorliegt, ist nicht zu entscheiden.



Von bedeutender Kühnheit ist in beiden Fassungen die überraschende Modulation des Nachspiels.
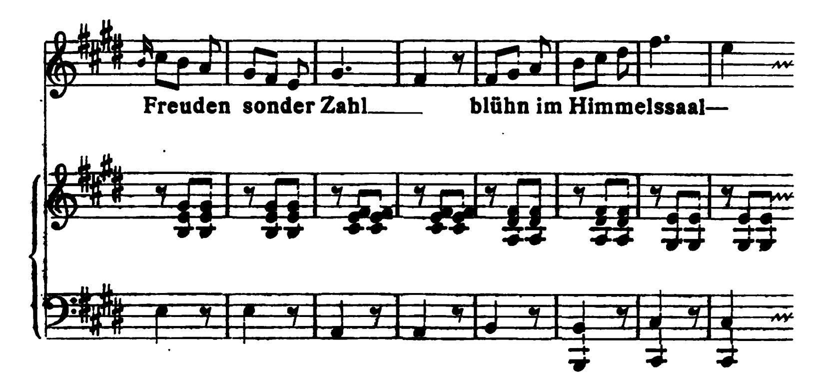


21. Seeligkeit. IV, 108, Nr. 225.

Komponiert Mai 1816.

Freuden sonder Zahl blühn im Himmelssaal.

Strophenlied.

Ein entzückendes Liebeslied, das den himmlischen Reigen der Engel und Verklärten in einem höchst gemütlichen Wiener Ländler zur Schilderung bringt. Das Ganze gehört entschieden in das humoristische Genre und ist nicht ganz weit von dem Vaudevillecharakter entfernt. Dem „Tanzlegendchen" Gottfried Kellers vergleichbar. Kecker Tanzrhythmus.



Trotzdem wirkt das Ganze nicht trivial, sondern als ganz feines, freilich mit äußerster Diskretion und Feinheit, ohne rhythmische Härten vorzutragendes Genrestück.

22. Erntelied. IV, 109, Nr. 226.

Komponiert Mai 1816.

Sicheln schallen, Ähren fallen, unter Sichelschall.

Strophenlied.

Ein übermütiges lustiges Ding, etwa an die Madrigalisten des 16. Jahrhunderts erinnernd. Prachtvolle Begleitung. Der Sichelschall in der Staccatobegleitung der Bässe zum Ausdruck gebracht. Bei dem Refrain „Freud' ist überall" verdoppeln sich diese Bässe, so daß die Kontrabässe gleichsam die abendliche Tanzmusik des Erntefestes antizipieren.

23. An den Mond. IV, 148, Nr. 243.

Komponiert 7. August 1816.

Was schauest du so hell und klar durch diese Apfelbäume.

Strophenlied.

Jede Strophe beginnt in Dur und schließt in Moll. Ein melancholisches Stimmungsbild. „Den Totenkranz der jungen Braut beflimmerst." Vergleiche Hölty-Cornelius „wo an der Wand die Totenkränze manches gestorbenen Mädchens schimmern". Hölty liebt dieses Bild. An diesem Lied ist zu sehen, wie Schubert die älteren Meister wie Schulz, Reichardt fortbildete, wie er, den volkstümlichen Zug der „Berliner Schule" festhaltend, harmonisch und variativ Neues schuf. Übergangstypus!

Matthisson.

Die Gedichte Matthissons[1] sind mit die frühesten Erzeugnisse der Schubertschen Muse. „Die Schatten“ entstanden schon 1813, und 1814 schließen sich nicht weniger als 13 Lieder an, von denen 5 dem April, 3 dem Juli angehören. Das Jahr 1815 bringt dann 4 weitere Lieder (3 dem Mai angehörend); 1816 entstanden weitere 7; 5 im April und 2 im Dezember. Schon aus der Zeit von Schuberts Beschäftigung mit Matthisson geht hervor, daß die ältere Form der Mischung von Rezitativ und Arioso stärker vertreten ist, wie bei den meisten andern Dichtern; dazu kommt, daß bei manchen wohl der direkte Einfluß Zumsteegs sich geltend macht. Zumsteeg hat von Matthisson folgende Lieder komponiert[2]: Elegie I, 1; Lied aus der Ferne II, 3; Adelaide II, 8; Die Rosenknospe II, 12; Andenken III, 17; Lied der Liebe IV, 23; Skolie V, 18; An den Mond V, 19; Grablied VI, 2; An den Abendstern VII, 9; Beruhigung VII, 19; Abendlied VII, 48. Elegie, in den Ruinen eines alten Bergschlosses geschrieben[3].

1. Die Schatten. I, 58, Nr. 8. Auf den Tod seines Freundes Bonnet gedichtet.

   Komponiert 12. April 1813.

   Durchkomponiert.

   Bemerkenswert ist, daß das durchkomponierte Stück (vier Strophen) in *A*-Dur beginnt und in *C*-Dur schließt. Von großem

---

[1] Gedichte, zuerst Mannheim 1787. Schriften: Ausgabe letzter Hand 8 Bände. Zürich 1815—1829. Schiller: Über Matthissons Gedichte, Allg. Lit. Ztg. 11. und 12. Sept. 1794. Sch. W. Jubiläums-Ausgabe. Cotta, Bd. XVI, S. 250. Schiller bespricht hier die dritte vermehrte Aufl., Zürich 1794. Vgl. übrigens auch Schiller: Brief an Goethe vom 31. August 1798, vom 5. Sept. 1798, sowie an Körner vom 4. Mai 1798 und an Matthisson vom 25. August 1794.

[2] Die Zahlen beziehen sich auf J. R. Zumsteegs kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. Heft 1—7, Heft und Seitenzahl. Die gesperrt gedruckten Lieder sind auch von Schubert komponiert.

[3] Zumsteeg, Gesänge der Wehmut von J. G. von Salis und F. Matthisson. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Eindruck ist namentlich der Übergang nach *C*-Dur, und die Darstellung des Wiedersehens nach dem Tode.

2. Andenken. I, 144, Nr. 16.

Komponiert April 1814.

Ein variiertes Strophenlied, in der Begleitung in den drei Strophen variiert und in der letzten Strophe bei den Worten: „In jeder Ferne denk ich dein“, erweitert. Das Leichte, Schwebende des Gedichts ist meisterhaft getroffen, namentlich der Übergang zum verhallenden Schlusse. Bei Beethoven ist die Anlage ebenfalls strophisch, aber insofern verändert, als dem dritten Verse eine neue Melodie hinzugefügt ist, die eine Steigerung darstellen soll. Mit Schubert hält die Komposition keinen Vergleich aus.

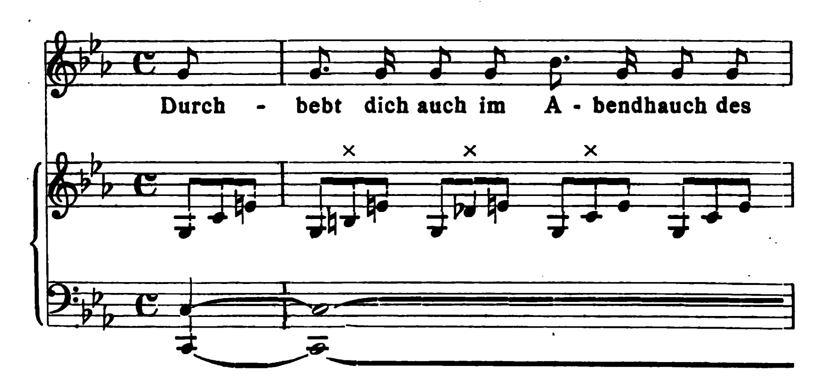
3. Geisternähe. I, 147, Nr. 17.
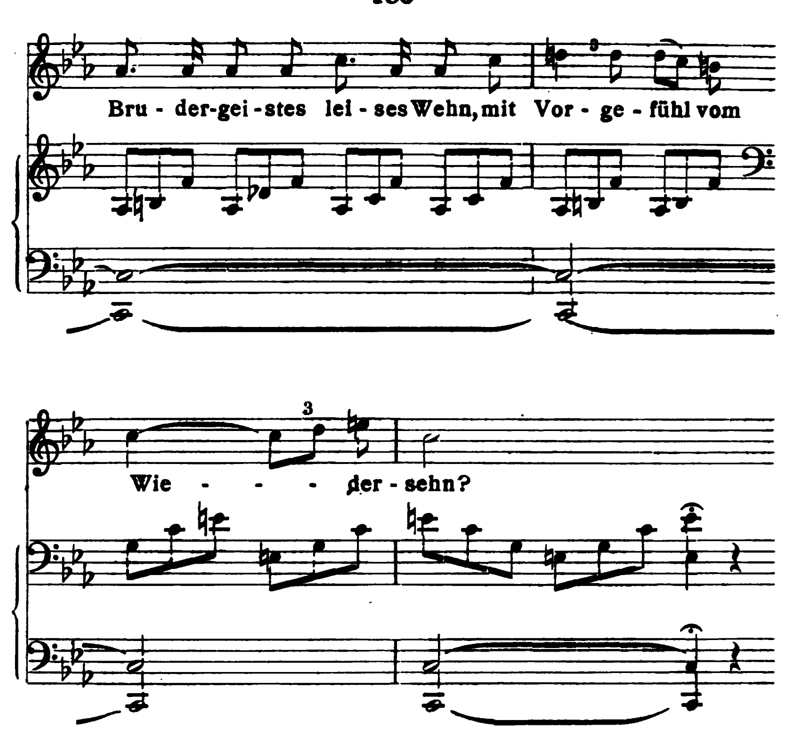
Komponiert April 1814.

Der Dämmerung Schein durchblinkt den Hain.

Gemischter Typus.

Ein variiert-strophischer mit Rezitativ wechselnder Gesang, dessen dritte und letzte Strophe die Melodie der ersten wiederbringt. Eine sehr bedeutende Stelle ist: „Durchbebt dich auch im Abendhauch des Brudergeistes leises Weh’n, mit Vorgefühl vom Wiedersehn“. Ebenso die Stelle: „oft hörst du ihn, wie Melodien der Wehmut aus gedämpften Saiten in stiller Nacht vorübergleiten“. Zwei unheimlich geisterhafte Episoden, für Schubert sehr charakteristisch. Man beachte den ungemein bezeichnenden Wechsel von *h*, *des*, *c* und der entsprechenden Noten des nächsten Taktes:
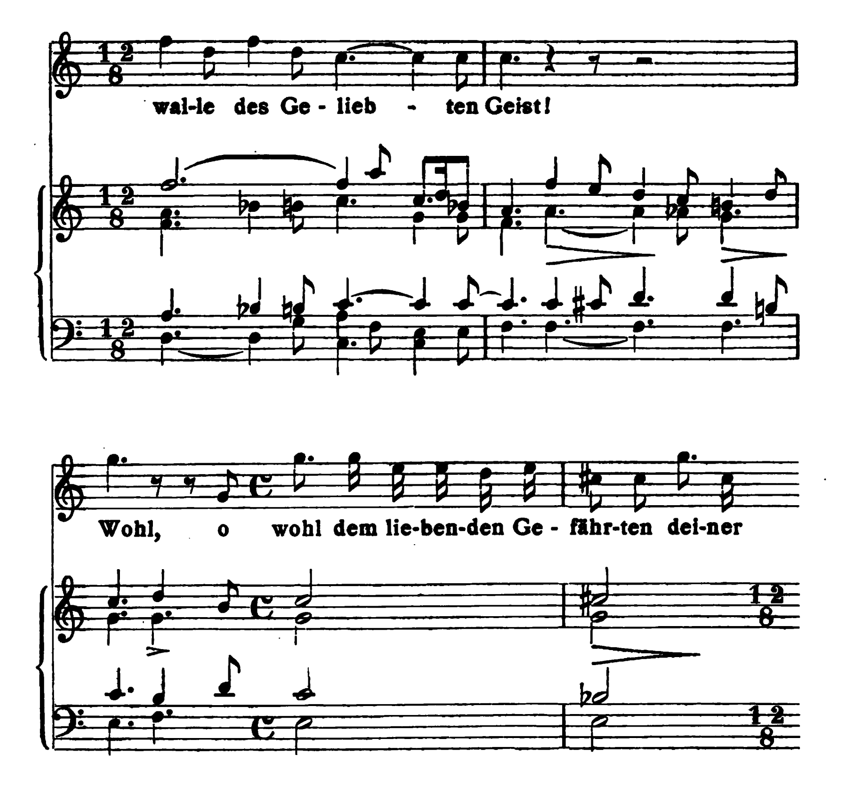




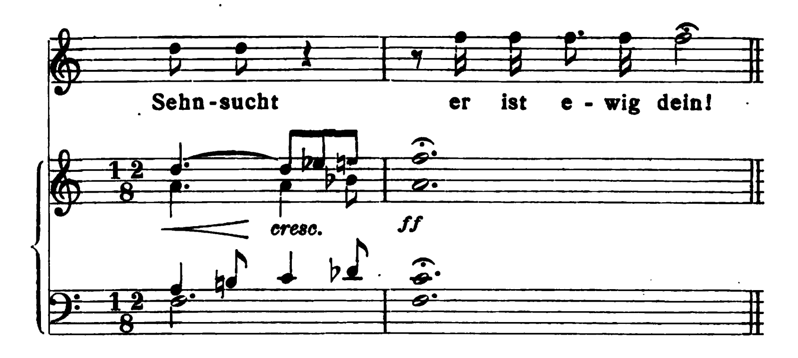
4. **Totenopfer.** I, 151, Nr. 18.
Komponiert April 1814.
Kein Rosenschimmer leuchtet dem Tag zur Ruh.
Durchkomponiert.
Das Gesäusel der sterbenden Lüfte ist tonmalerisch durch Sechzehntelfiguren eingeführt. Rezitativ blickt mitten in die Kantilene hinein: „Nicht schwermutsvoller bebte des Herbstes Weh'n". Wundervoller Dur-Schluß: „Ihm Tränen opfern werd ich beim Blätterfall". Das „freundliche Schimmern der Erde im Reigen der Welten" wird gegensätzlich in Dur, ebenso durch jene Sechzehntelfiguren, charakterisiert.

5. **Trost an Elisa.** I, 154, Nr. 19.
Komponiert April 1814.
Lehnst du deine bleichgehärmte Wange
Immer noch an diesen Aschenkrug?

Durchkomponiert.

Ganz selbständige Führung der Begleitung bei der Stelle: „walle des Geliebten Geist"; von hier bis zum Schlusse ganz ähnliches Notenbild wie in Hugo Wolfs „Anakreons Grab". In diesem Liede entfaltet Schubert die höchste Kunst im begleiteten Rezitativ: das „Weinen um den Toten", die Steigerung bis hinauf „zu der Seraphim Triumphgesange der Vollendung Flügel trug": Das strahlende *E*-Dur der Trostverheißung (vgl. „daß der Sieg gewonnen hieß" in Wolfs: „Der Genesene an die Hoffnung") das „Wallen des Geistes des Geliebten" und vor allem „dem liebenden Gefährten deiner Sehnsucht". In solchen Stellen ist das Hinausgehen über Zumsteeg, einerseits, die Vorausnahme viel späterer Begleitungstypen andrerseits besonders deutlich nachzuweisen.





6. Die Betende. I, 156, Nr. 20.
Komponiert April 1814.
Laura betet! Engelsharfen hallen
Frieden Gottes in ihr krankes Herz.
Strophenlied.
Die einfache Gebetsstimmung ist durch den choralartigen Satz und durch die einfache strophische Behandlung, die nur deklamatorische Abweichungen aufweist, trefflich wiedergegeben. Man vergleiche hierzu etwa Wolfs „Gebet“, „An ein altes Bild“ und „Schlafendes Jesuskind“.

7. Lied aus der Ferne. I, 158, Nr. 21.
Komponiert Juli 1814.
Wenn in des Abends letztem Scheine.
Das Ganze ist ein Strophenlied mit nur wenig veränderter Begleitung in Str. 2 und 3; es trägt den älteren Liedcharakter und ist im Tone an Reichardt und Zelter zu messen. Zur Mozartreminiszenz vgl. Allg. Teil, S. 30. Die zarte Poesie des Nachspiels ist besonders hervorzuheben.

8. Der Abend. I, 161, Nr. 22.
Komponiert Juli 1814.
Purpur malt die Tannenhügel.
Strophenlied,
das im vorletzten Verse durch Rezitativ unterbrochen wird, ganz ähnlich wie im „Totenopfer“ (4). Dieses Lied ist eines der bedeutendsten aus der ganzen Reihe und zeigt namentlich die Begabung Schuberts, in wenigen Tönen des Nachspiels die gesamte Stimmung zu bestätigen und zu erhöhen. Es handelt sich hier stilistisch um dasselbe Prinzip wie bei „Geisternähe“

und „Totenopfer“, „Lied der Liebe“, um die Verwebung von Rezitativ und Strophenlied. Diese Form, von Schubert später seltener angewandt, und eigentlich erst in den Heineliedern (allerdings in mehr organischer Amalgamierung) wieder zu voller Bedeutung gelangend, ist für Schubert-Matthisson und Hölty besonders charakteristisch.
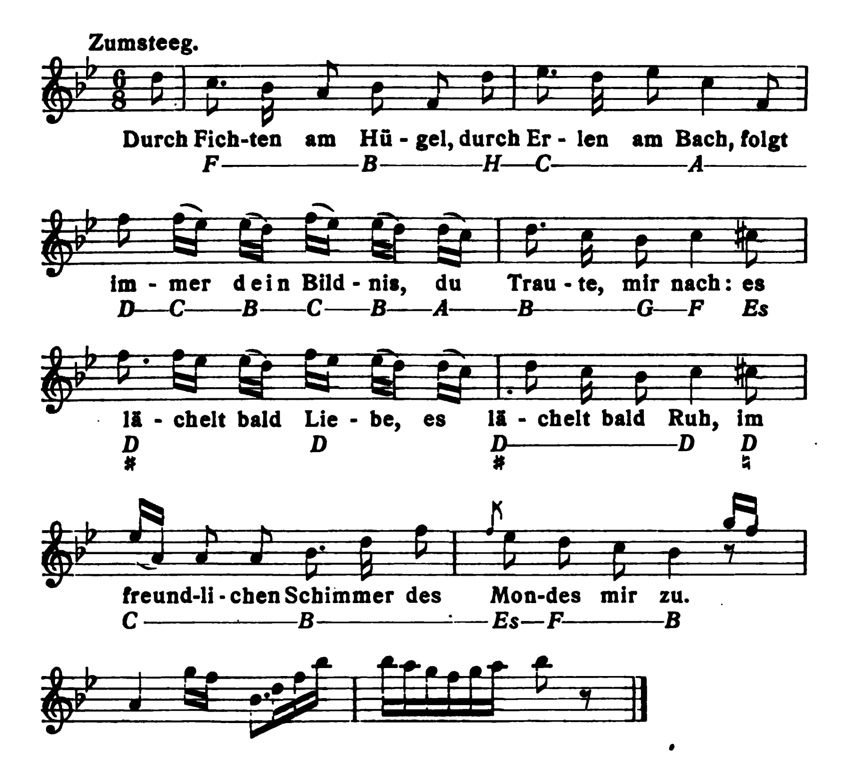
9. Lied der Liebe. I, 163, Nr. 23.

Komponiert Juli 1814.
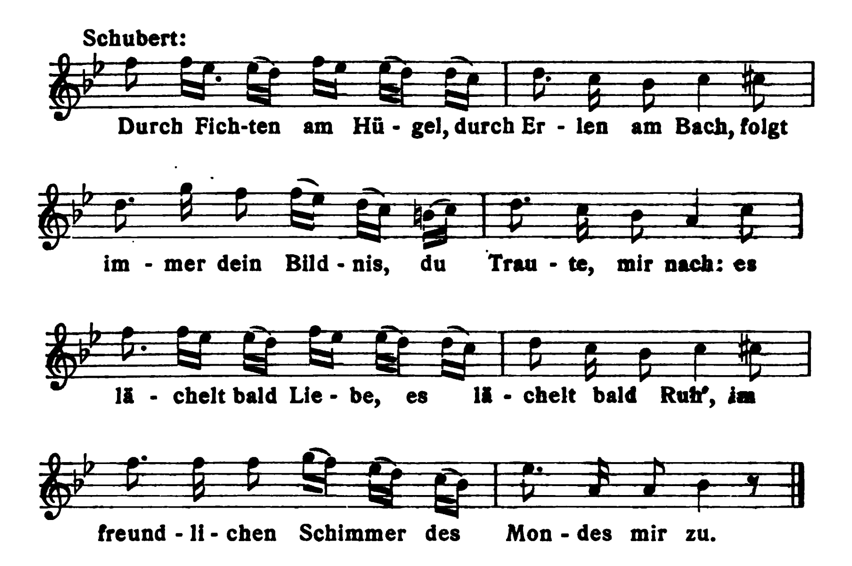
Durch Fichten am Hügel, durch Erlen am Bach.

Gemischter Typus.

Ein Strophenlied mit veränderter Begleitung einzelner Verse, während die Melodie nur an einer, allerdings entscheidenden Stelle (das *des* bei Sterben) verändert ist. Der vorletzte Vers weist wiederum wie im „Totenopfer“ und im „Abend“ rezitativischen Charakter auf. Ähnlich, nur viel einfacher komponiert von Zumsteeg 1802, Kl. B. u. L. Heft IV, S. 46/47.



Schubert:



10. Erinnerung. I, 166, Nr. 24.

Komponiert 1814.

Am Seegestade in lauen Vollmondsnächten.

Gemischter Typus.

Merkwürdige Mischung von Strophen- und durchkomponiertem Liede. Vers 1—3 ist strophisch, dann kommt, wie im „Totenopfer" und wie im „Abend" und dem „Lied der Liebe" ein rezitativisch behandelter Vers; an ihn schließt sich ein Gemisch von Strophe und Rezitativ an, mit einer wundervollen Ausweichung nach *Ges*-Dur bei den Worten „wie schön". Nun folgen die beiden Schlußstrophen, die genau die Weise des Anfangs wiedergeben. Vergleiche das zu Nr. 8 „Der Abend" Gesagte. Das Lied stimmt in Melodie sowohl wie in Begleitung und Gesamtanlage ganz auffallend mit dem „Lied der Liebe" überein. Man vergleiche damit die auffallende Ähnlichkeit in Höltys „Die frühe Liebe" (Bd. IV, 104) und das „Blumenlied", (Bd. IV, 105). Schubert schrieb beide Liederpaare je unmittelbar hintereinander.

11. Adelaide. I, 169, Nr. 25.

Komponiert 1814.

Einsam wandelt dein Freund im Frühlingsgarten.

Gemischter Typus.

Das Lied ist durchkomponiert, nur die Schlußstrophe ist gleich der ersten. Ein Meisterwerk, daß sich in Bezug auf die Behandlung der Begleitung, sowie auf die modulatorischen Kühnheiten mit keinem der besprochenen Matthissonlieder vergleichen läßt. Das Strahlen des Bildnisses, das Flüstern der Abendlüftchen, das Flöten der Nachtigallen, sind Dinge, die auch von Beethoven nicht übertroffen wurden. Die Gesamtstimmung hat Schubert sogar noch glücklicher erfaßt, weil der heroische Akzent, den Beethoven in das Gedicht hineintrug, und der Matthisson sicherlich sehr fern lag, ganz fehlt. Der echoartige Ausklang des dreimal wiederholten „Adelaide" (jedesmal schwächer) ist besonders zu beachten, ebenso der unvergleichliche Wechsel von *c* und *ces* am Schlusse der Begleitung. Vergleiche die Kompositionen von: Reichardt, Deutsche G. beim Cl. v. M. u. R. Berlin, 1794 und von Zumsteeg, Zwölf Lieder mit Kl. Leipzig, Br. & H. 1797.

12. Romanze. I, 178, Nr. 27.

Komponiert 29. September 1814.

Ein Fräulein klagt' im finstern Turm, am Seegestad' erbaut.

Durchkomponiert.

Es ist eine Geisterballade des Inhalts, daß ein Ritterfräulein nach des Vaters Tode vom geldgierigen Oheim in einem Turm gefangen gehalten wird, wo sie stirbt und wo heute noch ihr Geist umgeht. Das Ganze ist durchkomponiert, nur die beiden Schlußstrophen stimmen mit den beiden ersten Strophen überein. Auch hier findet wieder das Rezitativ Verwendung; bedeutend ist die Darstellung der Trauerkunde „des Todes kalte Nacht umfing die Rose Montanvert". Modulation! Das Schallen der dumpfen Leichenglocke ist in der Begleitung durch die Sechzehnteltriolen meisterhaft geschildert; zu dem bedeutendsten gehört ferner das bange Lauschen des Fräuleins am Kerkerfenster und ihr Tod. Man vergleiche zu diesem Gedichte das nahverwandte: „Ballade" „Ein Fräulein schaut vom hohen Turm" von Kenner (Bd. II, 198, Nr. 99).

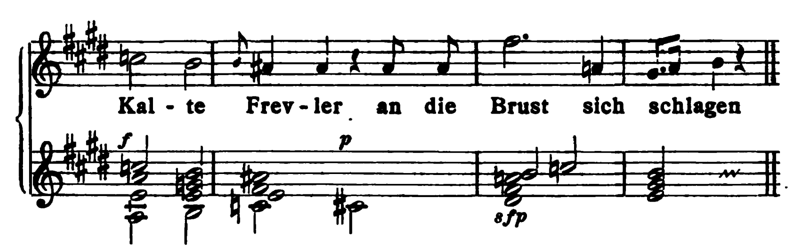
13. An Laura, als sie Klopstocks Auferstehungslied sang. I, 183, Nr. 28.

Komponiert 7. Oktober 1814.

Herzen, die gen Himmel sich erheben.

Variiert strophisch.

Teils durchkomponiert, aber so, daß die 2., 3. und 4. Strophe die größten Übereinstimmungen zeigen, während die 1. Strophe ihre eigene Gestalt hat, die gleichsam als musikalischer Prolog gedacht ist. Das Ganze trägt jene fromme religiöse Färbung, die wir schon in „Laura betet" kennen lernten (6). Die ganze Anlage dieses gebetartigen Stückes gemahnt unwillkürlich an das Gebet der Elisabeth im dritten Akte des Tannhäuser. Man beachte hinsichtlich des Kontrastes besonders die Stelle:



Nach Schillers Vorgange („Phantasie an Laura", „Laura am Klavier", „Entzückung an Laura", alle 1782 im Almanach erschienen, also Matthisson bekannt) finden wir hier den Namen Laura ebenfalls stark vertreten: „An Laura, als sie Klopstocks Auferstehungslied sang", „Die Betende" („Laura betet"), „Aufforderung zum Gesange", „An Laura", „Lauras Quelle".

14. Der Geistertanz. I, 186, Nr. 29.

Komponiert 14. Oktober 1814.

Die bretterne Kammer der Toten erbebt.

Variiert strophisch, gemischt mit Rezitativ.

Ein geniales Gedicht, das den Triumph der Toten über die Leiden des Lebens schildert. Die 1., 2., 5., 6. und 7. Strophe gleichen sich im wesentlichen bis auf verschiedene Abweichungen in Strophe 6 und 7. Dazwischen liegen Strophe 3 und 4, die rein rezitativisch behandelt sind und zwar Strophe 2 mit dem Totenmotiv im Basse, Strophe 3 mit tonmalerischer Darstellung des Rabengeflatters. Ohne weiteres ist hier eine Vorausnahme entsprechender Stellen aus der „Winterreise" (doch als die Hähne krähten .... es schrieen die Raben vom Dach) festzustellen. Man vergleiche die Bearbeitung für Männerchor Serie XVI, Nr. 32 vom November 1816. In dieser Bearbeitung sind die Strophen 3—5 ganz fortgelassen. Rhythmus ist bei-

behalten, aber der charakteristische verminderte Septimenakkord („der Toten erbebt“, „morsches Gebein“) fortgefallen.

15. Stimme der Liebe. II, 98, Nr. 63.

Komponiert Mai 1815.

Abendgewölke schweben hell am bepurpurten Himmel.

Strophenlied.

Auch in diesem Liede findet sich, wie in dem „Liede aus der Ferne“ (7) eine deutliche melodische Beziehung zum Schreibduett aus Mozarts „Figaro“[1]. Dasselbe Lied hat Schubert später noch einmal, ebenfalls als Strophenlied, aber mit veränderter Begleitung und vor allem ganz anderer Melodie komponiert, und zwar IV, 90, Nr. 214. „Abendgewölke schweben hell am bepurpurten Himmel“: Das chromatische Motiv malt das Schweben der Abendwolken. Das Zirpen des Heimchens wird durch die auftaktige Bindung *f—h* zu realistischem Ausdruck gebracht, Die zweite Komposition des Gedichtes bringt das Schwebende, Überirdische in der Melodie noch besser zum Ausdruck und wirkt namentlich durch zwei Modulationen nach *D*-Moll und *C*-Moll besonders fein. Im ganzen jedoch übertrifft es die erste Bearbeitung nicht, es zeigt nur kunstvollere Klavierbegleitung (Vollgriffigkeit).

16. Naturgenuß. II, 99, Nr. 64.

Komponiert Mai 1815.

Im Abendschimmer wallt der Quell,
durch Wiesenblumen purpurhell.

Strophenlied.

In aller Einfachheit ein feines melodisches Stück mit zarter Behandlung des Textes. Wenn auch die populäre Fassung des Gedichtes das Strophenlied rechtfertigt, so hätte doch die vierte Strophe musikalisch eine Steigerung vertragen. Man vergleiche die Bearbeitung für Männerchor Serie XVI, Nr. 8.

17. Die Sterbende. II, 100, Nr. 65.

Komponiert Mai 1815.

Heil! dies ist die letzte Zähre, die der Lieben Aug’ entfällt.

Strophenlied

in einfachster choralartiger Fassung ohne besondere Bedeutung. Im 8. und 9. Takte Schuberts besondere Liebhaberei der Modulation nach der Unterdominante. Der Komponist hat die 3. Strophe gar nicht berücksichtigt, wie aus den Worten: „Tod,

[1] Vgl. Allg. Teil, S. 30.

wo ist dein Stachel, Hölle! Stolze Hölle, wo ist dein Sieg?" hervorgeht.[1] Wie anders ist diese Stelle in der „Verklärung" (Pope-Herder) komponiert!

18. Totenkranz für ein Kind. III, 61, Nr. 132.

Komponiert 25. August 1815.

Sanft weht im Hauch der Abendluft.

Einfaches Strophenlied ganz im älteren Stile und ohne Eigenart. Immerhin ein schätzenswerter Beitrag zur kleinen Literatur der Kindertotenlieder; man vergleiche Gustav Mahler. Dem zweiten Verse trägt die Melodie gar keine Rechnung, wie die Stelle beweist: „Du schläfst in Ruh'; wir wanken irr"[2]. — An demselben Tage entstanden: „An die Sonne" (Gabriele von Baumberg), „Der Weiberfreund" (anonym), „An die Sonne" (anonym), „Lina an die Morgenröte" (anonym), „Tischlerlied" (anonym).
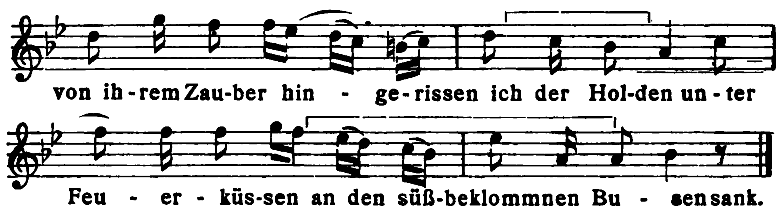
19. Entzückung. IV, 84, Nr. 211.

Komponiert April 1816.

Tag voll Himmel! da aus Lauras Blicken.

Durchkomponiert.

Der zweite Teil der 2. Strophe ist rezitativisch behandelt; am Schlusse bringt Schubert wohl aus eigenen Mitteln die erste Strophe zur Hälfte wieder. Das Lied ist nicht sehr sangbar, jedoch musikalisch, in Aufbau und melodischer Steigerung bedeutend. Namentlich das Drängende des Anfangs. Man beachte, mit welcher Freiheit die diatonische Melodieführung, um die schmachtende Erotik auszudrücken, plötzlich in Chromatik übergeht.



Auf diese bedeutungsvolle Verwendung chromatischer Melodik wurde schon in der Allg. Einleitung S. 32 hingewiesen.

Durch die recht schwierigen Achtelfiguren, die das Flüstern der Blättchen im Gesange wiedergeben, ist das Lied schwer sangbar.

[1] Siehe Allg. Teil, S. 10, erstes Notenbeispiel.
[2] Siehe Allg. Teil, S. 10, zweites Notenbeispiel.
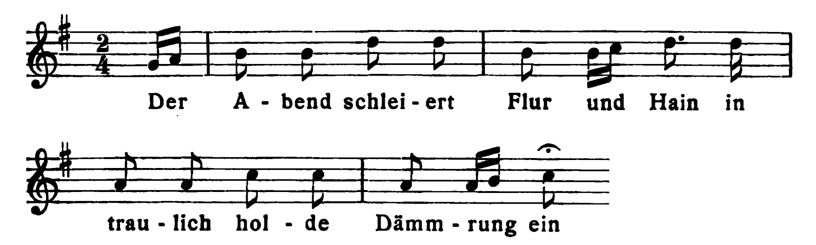
20. Geist der Liebe. IV, 87, Nr. 212.

Komponiert April 1816.

Der Abend schleiert Flur und Hain,
in traurig holde Dämmerung ein.

Strophenlied.

Ein ganz entzückender Abendgesang, dessen Melodie gleichzeitig schlicht und ausdrucksvoll die Stimmung vollkommen wiedergibt.



Das wunschlos Ruhige, Willensbefreite ist fabelhaft getroffen; die stille Resignation. Die beiden folgenden Verse sind nur mit sehr freiem Vortrag der Melodie unterzuordnen. Rhythmisch ein ideales Schlaflied; man beachte die Tonrepetition und vergleiche das auf den gleichen Prinzipien ruhende „Wiegenlied im Sommer" von Wolf-Reinick. Auch von diesem Liede existiert von Schubert eine Bearbeitung für Männerchor Serie XVI, Nr. 6 vom Januar 1822; mit Begleitung der Guitarre. Die Schlichtheit der Abendstimmung ist hier dadurch veräußerlicht, daß eine Art von Ständchen aus dem Gedichte gemacht ist, das allerdings durch die variiert-strophische Behandlung die dritte Strophe zu besonders schöner Geltung bringt. (Meisterhafte Modulation: *C*-Dur, *As*-Dur, *Ces*-Dur, *H*-Moll, *A*-Dur.)

21. Klage. IV, 88, Nr. 213.

Komponiert April 1816.

Die Sonne steigt, die Sonne sinkt.

Variiert strophisch.

Das Gedicht hat 5 Strophen, von denen die 2. und 4. und die 1. und 3. sich entsprechen. Dem hat Schubert auch musikalisch Rechnung getragen und daher die 5. ganz weggelassen. Strophe 1 und 3 entsprechen sich in *C*-Dur, Strophe 2 und 4 (als Resignation) in *A*-Moll. Das Ganze hat, ohne bedeutend zu sein, eine edle melodische Linie, nur darf man das

„ziemlich geschwind", das Schubert für die 2. und 4. Strophe vorschreibt, nicht wörtlich ausführen. Die Gegenüberstellung der Naturstimmung (1, 3) und des subjektiven Empfindens (2, 4) ist bemerkenswert. Schubert unterstützt dieselbe durch den rhythmischen Wechsel ($\frac{3}{4}$; C), der innerhalb eines kürzeren Liedes bei ihm nicht sehr häufig ist.
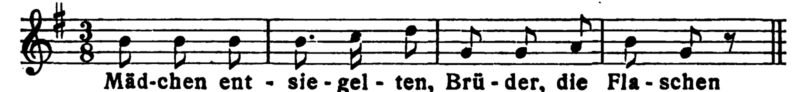
22. Stimme der Liebe. IV, 90, Nr. 214.
Komponiert 29. April 1816.
Vergleiche das zu Nr. 15 der Matthisson-Lieder Gesagte.

23. Julius an Theone. IV, 91, Nr. 215.
Komponiert 30. April 1816.
Nimmer darf ich dir gesteh'n, was beim ersten Drucke deiner Hände, süße Zauberin, mein Herz empfand.
Durchkomponiert.

Drei achtzeilige Strophen sind hier durchkomponiert. Das Ganze ist eine elegische Liebesklage. Die musikalische Gestaltung ist hervorragend; der Ton der älteren Kantate überall getroffen. Auch hier findet sich wieder jene merkwürdige Ausweichung in die Unterdominante (*G*-Moll, *Es*-Dur)[1]. Die zweite Strophe bringt bei den Worten „O Theone, sahst du nicht den bangen Blick der Liebe an deinen Blicken hangen" rezitativische Behandlung. Die dritte Strophe bringt bei der Stelle „schaudernd wanke ich nun am Rande eines Abgrunds" sehr dramatische Musik, die aber durch die Übertreibungen des Gedichtes nicht wirken kann. Der Schluß „beut mir die Schale der Vergessenheit" ist in seiner Einfachheit wirkungsvoll. In der dritten Strophe hat Schubert den Text etwas abgeändert, vergleiche Revisionsbericht S. 47.
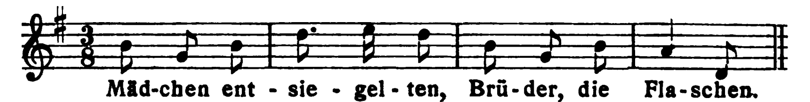
24. Skolie. IV, 249, Nr. 283.
Komponiert Dezember 1816.
Mädchen entsiegelten, Brüder, die Flaschen.
Strophenlied.

Ein entzückendes Trinklied im Volkston; von Ferne ist das Vorbild erkennbar: „Will der Herr Graf ein Tänzchen wagen" aus Mozarts „Figaro". In seiner Anspruchslosigkeit ein Meisterwerk.



[1] Vgl. Allg. Teil, S. 48—51.

Man vergleiche hierzu Zumsteeg, Kl. B. u. L. V. 21, das dem Schubertschen Liede ebenbürtig ist:
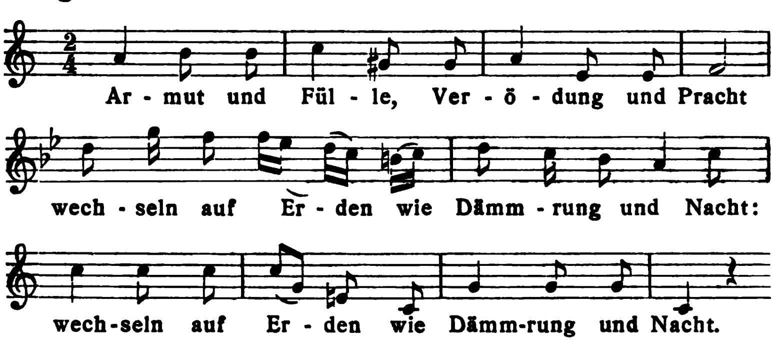


25. Lebenslied. IV, 250, Nr. 284.

Komponiert Dezember 1816.

Kommen und Scheiden, Suchen und Meiden.

Strophenlied

von großer Gestaltungskraft. Von besonderer Bedeutung ist die Vertonung der Stelle „Wechseln auf Erden, wie Dämmerung und Nacht". Diese Fähigkeit, zur plötzlichen Illustration die entscheidende Modulation zu finden, hat Schubert niemand nachgeahmt.



26. Der Geistertanz. X, 92 und 94.

Komponiert . . . . .

Zwei Fragmente dazu aus der Zeit um 1812.

Siehe das zu Nr. 14 der Matthisson-Lieder Gesagte.

Überblicken wir die Matthisson-Schubertschen Lieder, so sind es von den einfachen Strophenliedern drei, welche musikalisch wertvoll erscheinen: „Geist der Liebe", „Skolie" und „Lebenslied". Doch sind diese Lieder nicht die für Matthisson am meisten charakteristischen. Zu ihnen zählen die variiert strophischen, oder ganz durchkomponierten Gesänge, bei welchen die geschlossene Form durch Rezitativ unterbrochen wird. Die Anwendung des Rezitativs, die Schubert als von seinem nächsten Vorgänger von Zumsteeg übernahm, ist ja bei ihm in allen

Balladen oder lyrischen Monodieen (Schiller!) das Übliche; in seiner Frühzeit mehr getrennt, später mehr organisch verwoben[1]. Aber der direkt vikariierende Eintritt des Rezitativs an Stelle einer Strophe ist für Schuberts-Matthissonlieder besonders charakteristisch, so in: „Der Abend“, „Lied der Liebe“, „Geisternähe“, „Erinnerungen“, „Der Geistertanz“. Mehr verhüllt erscheint dies Hervortreten des Rezitativs in „Totenopfer“, während ein Lied „Trost an Elisa“ überhaupt nur frei rezitativisch gebildet ist. (Ganz ohne Arioso oder Strophe.) Es ist nicht von der Hand zu weisen, daß Schubert mit dieser Verwendung den antikisierenden Zug von Matthisson, der ja noch stärker als bei Hölty hervortritt, — wie mir scheint, sehr glücklich — hat wiedergeben wollen. Indirekt erhält dies einen Beleg durch die Behandlung des Rezitativs bei den Ossianschen Gesängen, von der oben die Rede war. Schubert hat sich von den Matthissonschen Gedichten meist zur Komposition geeignete gewählt und sowohl das anakreontische Moment der leichteren Texte („Lied aus der Ferne“, „Abend“, „Lied der Liebe“, „Naturgenuß“, „Skolie“, „Lebenslied“), als die elegische Färbung ernster Gedichte („Geisternähe“, „Totenopfer“, „Trost an Elisa“, „Adelaide“) hervorragend getroffen. An manchen durch tiefen Empfindungsgehalt besonders wertvollen und nach Musik verlangenden Gedichten ist er freilich vorbeigegangen, ohne dafür, wie im Falle Hölty-Brahms, einen ebenbürtigen Nachfolger zu erhalten. Man wolle daraufhin betrachten[2]:

Lauras Quelle	Reclam	S. 8.
An die Liebe	„	„ 19.
Sehnsucht	„	„ 20.
An den Abendstern	„	„ 22.
Die Elfenkönigin	„	„ 28.
Der Schmetterling	„	„ 36.
Grabschrift einer Nachtigall .	„	„ 37.
Die Kindheit	„	„ 55.

Besonders die wundervolle „Grabschrift einer Nachtigall“ hätte ein Lied gegeben analog dem „Trost an Elisa“, „Anakreons Grab“ von Hugo Wolf oder „Auftrag“ von Cornelius Opus 5, Nr. 6.

---

[1] Siehe Allg. Teil, S. 25.

[2] Matthissons Gedichte. Ausgabe in Reclams Univ.-Bibl.

Kosegarten.

Es ist kein größerer Kontrast denkbar als zwischen den Liedern von Matthisson und denen von Kosegarten[1]. Es handelt sich hier mit einer einzigen Ausnahme „An die untergehende Sonne" um einfache Strophenlieder, die sämtlich dem liederreichen Jahre 1815 angehören, und zwar wirft die Entstehungszeit auf Schuberts Schaffensart ein helles Licht. 12 Lieder sind im Juli entstanden, darunter je 4, 2 und 2 an einem einzigen Tage. Der Oktober weist 8 Lieder auf, die samt und sonders(!) dem 19. Oktober angehören. Diese vulkanische Produktionskraft dürfte wohl einzig dastehen. Wenden wir uns jetzt zur Betrachtung der einzelnen Lieder. Wertvoll ist das einzige durchkomponierte, „An die untergehende Sonne" (Bd. IV, 134), voll tiefer Empfindung, zum Teil vom Gluckschen Pathos erfüllt. Von den ernsten verdienen an erster Stelle genannt zu werden „Nachtgesang" (Bd. III, 144), ein Seitenstück zu Goethes „Meeresstille" und Collins „Wehmut", sowie „Das Sehnen" (Bd. II, 177) und „Von Ida" (Bd. II, 174), „Die Mondnacht" (Bd. II, 208). Am charakteristischsten aber für Kosegarten sind die leicht-erotischen Gedichte, unter denen viele von unerträglichem Schwulst der poetischen Diktion „Das Finden" (Bd. II, 167), „Idens Nachtgesang" (Bd. II, 173), „Huldigung" (Bd. II, 110) auch kompositorisch unbedeutend sind, während solche Gedichte, in denen Kosegarten den leichtwiegenden Inhalt in knappere konzisere Form zu gießen vermochte, entsprechend wertvollere Kompositionen zeitigten.

Das gilt für: „Die Erscheinung" (Bd. II, 175), „Die Täuschung" (Bd. II, 176), „Der Abend" (Bd. II, 178), „Alles um Liebe" (Bd. II, 212). Wohl kaum bei einem andern Dichter läßt sich die Abhängigkeit des Wertes der Komposition von dem der Dichtung so schlagend dartun, wie bei Kosegarten; auf den

[1] Dichtungen von Ludwig Gotthard Kosegarten. XII Bände. Greifswald, in der Universitätsbuchhandlung 1824—1827. Der letzte Band XII enthält Kosegartens Leben von seinem Sohne. Bd. I: Übersetzungen aus dem Englischen und Schottischen. Bd. II: Jucunde (Epos). Bd. III: Die Inselfahrt oder Aloysius und Agnes (Epos). Bd. IV: Legenden. Bd. V: Sagen der Vorwelt. Bd. VI und VII: Lyrische Gedichte, erste Sammlung. Bd. VIII—XII: Lyrische Gedichte, zweite Sammlung. Vgl. auch: Franck, G. L. K. Halle 1887.

eklektischen Charakter seiner Lyrik haben Adolf Bartels[1] und Johannes Scherr[2] mit Recht hingewiesen. Es fehlt Kosegarten an der tiefen persönlichen Note Höltys und auch an der künstlerisch vollendeten Technik Matthissons: es gelingt ihm nur selten, da wo er nicht in Affektation verfällt, der natürliche Ausdruck schlichter Empfindung.

1. Das Finden. II, 167, Nr. 85[3].

Komponiert 25. Juni 1815.

Ich hab' ein Mädchen funden, sanft, edel, deutsch und gut.

Einfach, nicht bedeutend.

Das Gedicht, sowie auch das folgende, ist furchtbar seicht und schwülstig. Besser sind Nr. 3 und 4, was sofort aus dem steigenden Werte der Musik hervorgeht. Man beachte, wie bei: „Ihr Haar wie Sommerweben" im *pp* die feine Sechzehntelbegleitung anhebt.

2. Idens Nachtgesang. II, 173, Nr. 90.

Komponiert 7. Juli 1815.

Vernimm es, Nacht, was Ida dir vertrauet.
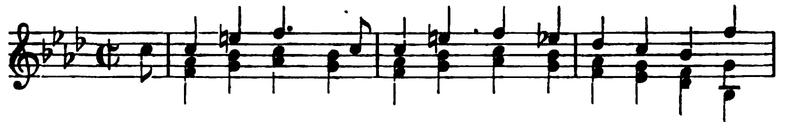
Einfach, nicht bedeutend. Zwei Tage vorher „Erster Verlust" von Goethe, II, 172. Welcher Unterschied in der musikalischen Ausdrucksweise! Dort eine ganz ungekünstelte und tiefe, leidenschaftliche, hier eine ganz konventionelle Diktion.

3. Von Ida. II, 174, Nr. 91.

Komponiert 7. Juli 1815.

Der Morgen blüht; der Osten glüht.

Ein feines, streng dreistimmiges Sätzchen: zugrunde liegen der Melodie die Worte: „die Sonne, krank und matt"[4].
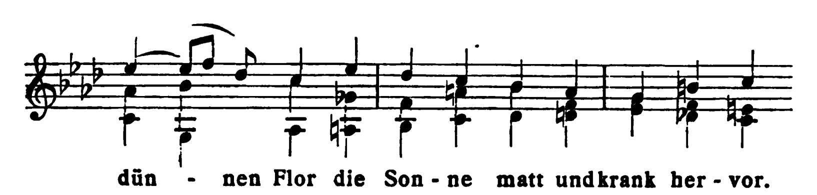


---

[1] Deutsche Literaturgeschichte, Bd. I, S. 394.

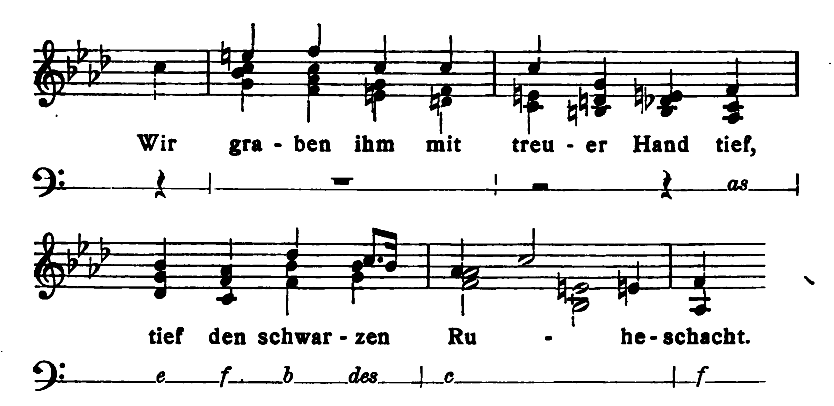
[2] Allg. Geschichte der Literatur, Bd. II, S. 265.

[3] Bei den Liedern von Kosegarten ist die Formkategorie nicht besonders bezeichnet, da alle mit Ausnahme des letzten reine Strophenlieder sind.
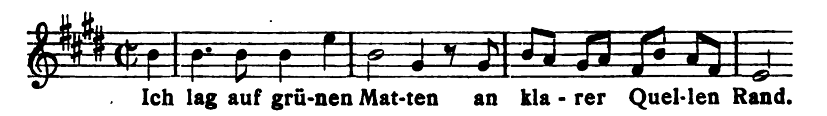
[4] Vgl. zu diesem Liede auch Allg. Teil, S. 32.
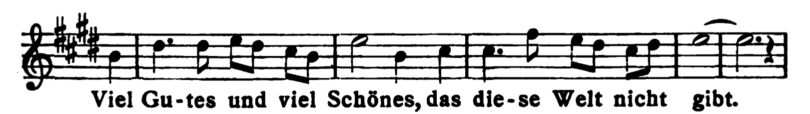


Man vergleiche hierzu das ebenfalls dreistimmige Sätzchen von Schubert — Fr. Schlegel „Vom Mitleiden Mariä“ und Schumanns „Früh, wann die Hähne kräh'n“. Das Lied weist Beziehungen zu dem kurz vorher (am 24. Juni 1815) komponierten Grabliede von Kenner auf (Bd. II, 166):
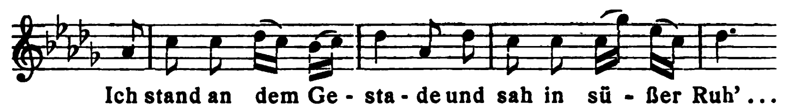


4. Die Erscheinung. II, 175, Nr. 92. Erschienen als Opus 108, Nr. 3, unter dem Titel: „Erinnerung“.
Komponiert 7. Juli 1815.
Ich lag auf grünen Matten an klarer Quellen Rand.
Ein feines, melodiöses Lied.



Die Melodie des zweiten Teils gemahnt an die „Forelle“.

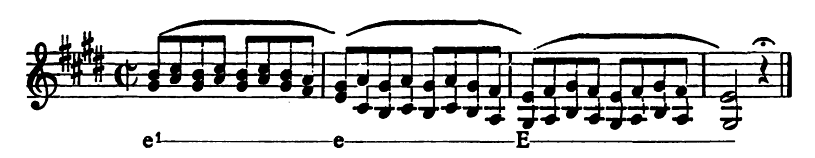


Vergleiche:



Diese rhythmische und melodische Ähnlichkeit ist wohl keine zufällige: denn in beiden Gedichten handelt es sich um Empfindungen, die durch den Anblick des Wassers hervorgerufen werden.
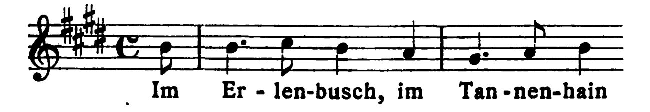
Das Nachspiel, auf das Schubert, wie so oft in den ganz einfach angelegten Liedern, große Sorgfalt verwendet, malt das stille Plätschern der „Klaren Quellen".



5. Die Täuschung. II, 176, Nr. 93. Erschienen als Opus 165, Nr. 4.

Komponiert 7. Juli 1815.
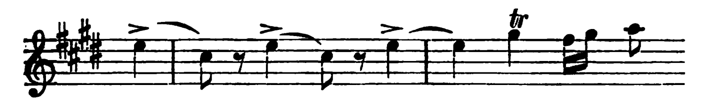
Im Erlenbusch, im Tannenhain,
im Sonn- und Mond- und Sternenschein.



Ebenfalls, wie die „Erscheinung" in *E*-Dur; im melodischen Ausdruck ganz nahe verwandt. Wir bemerkten dieselbe weitgehende Übereinstimmung schon bei Höltys „Frühe Liebe" und „Blumenlied" Bd. IV, 104 und 105, die ebenfalls beide am selben Tage entstanden sind. — Zu der anfangs allein begleitenden Unterstimme tritt ein pastorales Motiv im Diskant:



während das „Lächeln des Bildnisses" durch das schmeichelnde Motiv



zum Ausdruck gelangt.

Es kehrt auch noch im Nachspiel wieder. Vollendete musikalische Wiedergabe der „Täuschung“ durch das chromatische Aufwärtsstreben der Melodie in der zweiten Strophenhälfte.

6. Das Sehnen. II, 177, Nr. 94. Erschienen als Opus 172, Nr. 4. Komponiert 8. Juli 1815.
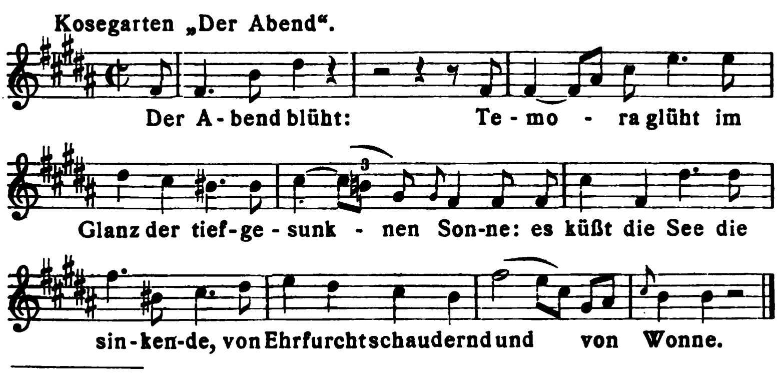
Wehmut, die mich hüllt,
welche Gottheit stillt
mein unendlich Sehnen.

Ein Stück, das im kleinsten Rahmen großen künstlerischen Ausdruck birgt. Die Antithese von Wehmut (*A*-Moll I), Gram (*A*-Moll VII), Sehnen (*C*-Dur) ist in ihrer symmetrischen Gruppierung meisterhaft. Die vorübergehende Einführung der parallelen Durtonart erinnert an das auch in der poetischen Stimmung verwandte Lied von Hölty: „Die Mainacht“. II, 112.
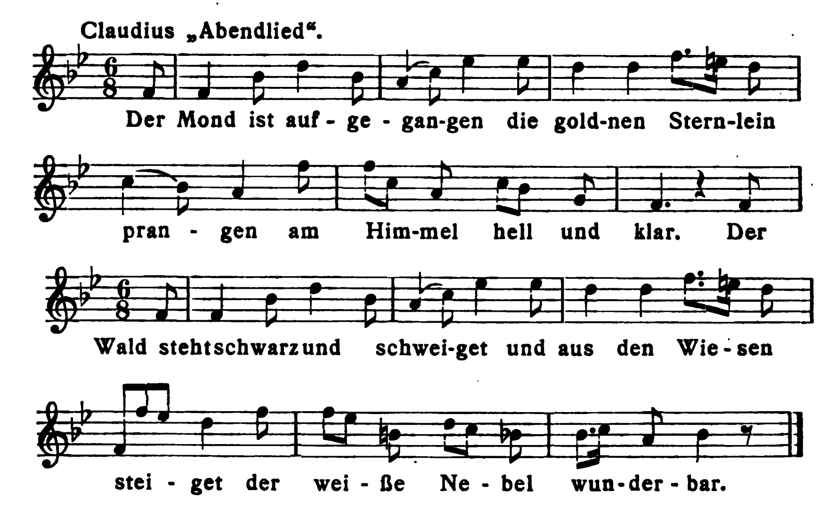
7. Der Abend. II, 178, Nr. 95. Erschienen als Opus 118, Nr. 2. Komponiert Juli 1815.

Der Abend glüht,
Temora glüht
im Glanz der tiefgesunkenen Sonne.

Das Lied ist auf Echowirkung angelegt[1], es entspricht in der melodischen Linie ganz genau dem „Abendlied“ von Claudius, Bd. IV, 240 (November 1816).



[1] Vgl. Allg. Teil, S. 38.



Die Abendstimmung hat in Schubert zweimal, zu verschiedenen Zeiten, dieselbe Melodik angeregt.

8. Geist der Liebe. II, 180, Nr. 96. Erschienen als Opus 118, Nr. 1.

   Komponiert 15. Juli 1815.

   Wer bist du, Geist der Liebe, der durch das Weltall webt?
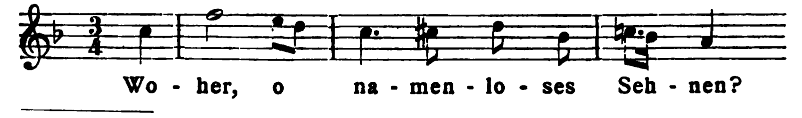
   Schwungvoll, doch nicht bedeutend. Die zweite Hälfte der Strophe weist die von Schubert in seinen religiösen Liedern bevorzugte Triole als Begleitungsfigur auf (vgl. Uz, „Der gute Hirte", IV, 124, Pyrker, „Die Allmacht", VIII, 128 und manche andere).

9. Abends unter der Linde. II, 204, Nr. 100. Vergleiche untenstehendes Lied.

   Komponiert 24. Juli 1815.
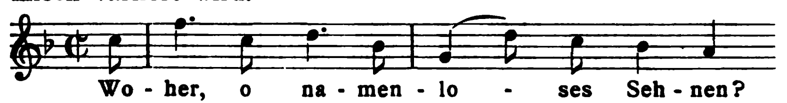
   Woher, o namenloses Sehnen,
   das den beklemmten Busen preßt?

   Von Mozartschem Einfluß wurde schon gesprochen[1]; der Anfang des Liedes zeigt ihn:
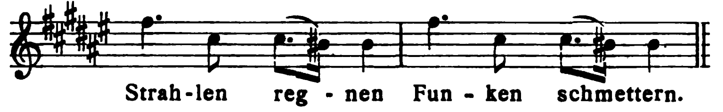


[1] Allg. Teil, S. 30.

10. Abends unter der Linde. II, 206, Nr. 101. Vergleiche obenstehendes Lied.
Komponiert 25. Juli 1815.
Woher, o namenloses Sehnen,
das den beklemmten Busen preßt?
Dasselbe im ¢-Takt, aber etwas veränderte Melodie: im ersten Teile fehlt die Ausweichung nach *G*-Moll. Viel feiner durch die rhythmische Veränderung geworden. Da Schubert das Lied am folgenden Tage noch einmal neu komponierte, muß ihn der Text besonders angezogen haben. Einer der seltenen Fälle, wo ein Lied melodisch beibehalten, aber rhythmisch variiert wird.



11. Die Mondnacht. II, 208, Nr. 102.
Komponiert 25. Juli 1815.
Siehe, wie die Mondesstrahlen
Busch und Flur in Silber malen.
Das Vorspiel berührt sich mit Joseph Haydns Kaiserhymne. Tonmalerisch fein und bedeutend; namentlich bei der Stelle:
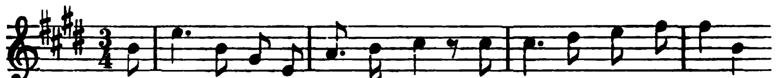


Eines der wertvollsten Kosegartenlieder, auch harmonisch reich und stimmungsvoll. Schumann verwendet in „Übern Garten, durch die Lüfte“ in ganz analoger Weise für die Zauber der „Mondnacht“ die wogende Triolenbegleitung und wählt ebenfalls als Tonart *Fis*-dur. Harmonisch ist von besonderem Interesse, daß das Vorspiel und die ganze erste Hälfte des Liedes in der Unterdominante *H*-Dur stehen, und daß erst mit dem Beginne der den „Strahlenregen“ darstellenden Triolenbegleitung (zu der sich als „Funken“ die synkopischen Viertelschläge gesellen) die Haupttonart *Fis*-Dur in vollem Glanze erstrahlt.
12. Huldigung. II, 210, Nr. 103.
Komponiert 27. Juli 1815.
Ganz verloren, ganz versunken,
in dein Anschaun, Lieblingin!
Gedicht und Komposition sind gleichmäßig unbedeutend.

13. Alles um Liebe. II, 212, Nr. 104.
Komponiert 27. Juli 1815.

Was ist es, das die Seele füllt? Ach Liebe füllt sie, Liebe!

Fein und zart empfunden; die musikalische Deklamation ist besonders hervorzuheben:



Das Lied ist der Zumsteegschen Komposition (Kl. B. u. L. I, 14) nahe verwandt.

14. Die Sterne. III, 142, Nr. 160.
Komponiert 19. Oktober 1815.

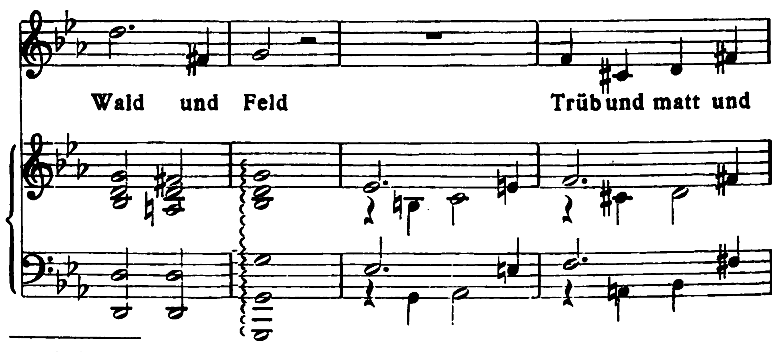
Wie wohl ist mir im dunkeln! Wie weht die laue Nacht!

Nicht bedeutend. Bezüglich der überraschenden Modulation nach *As*-Dur in der sonst ganz in *B*-Dur stehenden simplen Melodie vergleiche man das über diese Eigentümlichkeit Schuberts oben Ausgeführte[1]. Hier handelt es sich um die Darstellung „jener Bläue“ und „jener Höhen“.
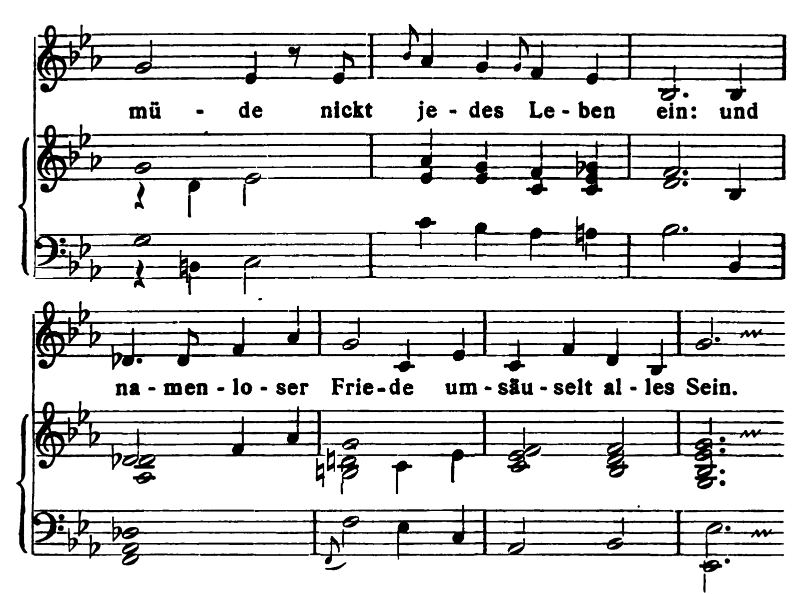
15. Nachtgesang. III, 144, Nr. 161.
Komponiert 19. Oktober 1815.

Tiefe Feier schauert um die Welt.
Braune Schleier hüllen Wald und Feld.

Sehr schönes, feierliches Lied. Eine Herbsttotenfeier. Die tiefen Arpeggien verwendet Schubert ähnlich in Goethes „Meeresstille“ Bd. II, 160 und Collins „Wehmut“ Bd. VII, 102. Wundervoll ist gegen diese majestätische Ruhe der Kontrast im zweiten Teile der Strophe und die Rückkehr zur Anfangsstimmung.



[1] Allg. Teil, S. 11.



Die ähnliche und sehr wertvolle Komposition Zumsteegs (Kl. B. u. L. I, 22) ist unbedingt zum Vergleiche heranzuziehen.

16. An Rosa I. III, 145, Nr. 162.

Komponiert 19. Oktober 1815.

Warum bist du nicht hier, meine Geliebteste.

Im älteren Stil; nicht bedeutend. Ganz in Neefes Art. Im Gegensatz zu den bisher betrachteten Gedichten Kosegartens weist dieses und das folgende antikes Metrum (asklepiadeische Strophen) auf.

17. An Rosa II. III, 146, Nr. 163a, 1. Bearbeitung.

Komponiert 19. Oktober 1815.

Rosa, denkst du an mich? Innig denk' ich dein.

Die beiden Bearbeitungen unterscheiden sich teils metrisch durch veränderte Takteinteilung, teils durch Änderungen der Melodik und Harmonik (in Takt 7—11). Schubert entwarf beide an einem Tage. Namentlich die zweite ist von großer Schönheit der Melodie und deklamatorisch (Vermeidung der Caesuren!) hervorragend.

18. An Rosa II. III, 147, Nr. 163b, 2. Bearbeitung.

Komponiert 19. Oktober 1815.

Rosa, denkst du an mich? Innig denk' ich dein.
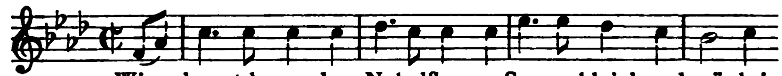
Siehe das zu Nr. 17 der Kosegartenlieder Gesagte.

19. **Idens Schwanenlied.** III, 148. Nr. 164.

Komponiert 19. Oktober 1815.

Wie schaust du aus dem Nebelflor,
o Sonne, bleich und müde!

Die Melodie erinnert an Pergoleses: „Tre giorni".



In der zweiten Hälfte der Strophe ist die Wiedergabe des „Schwirrens der Heimchen" bemerkenswert. Das ganze Lied ist von schlichter Trauer des musikalischen Ausdrucks, aber durch die 17(!) Strophen leider zum Vortrag nicht geeignet.

20. **Schwangesang.** III, 150, Nr. 165.

Komponiert 19. Oktober 1815.

Endlich steh'n die Pforten offen,
endlich winkt das kühle Grab.

Nicht bedeutend. In der Grundstimmung, Tonart und Rhythmus an das vorige erinnernd, sogar mit demselben Motiv in der Gegenbewegung beginnend.

21. **Luisens Antwort.** III, 152, Nr. 166.

Komponiert 19. Oktober 1815.

Wohl weinen Gottes Engel, wenn Liebende sich trennen.

Völlig unbedeutend.

19 (!) Strophen.
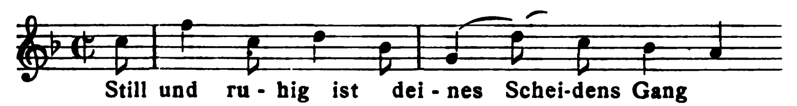
22. **An die untergehende Sonne.** IV, 134, Nr. 237. Opus 44.

Komposition begonnen Juli 1816, vollendet Mai 1817.

Sonne, du sinkst, sink' in Frieden o Sonne.

Durchkomponiert.

Das einzige nicht strophische der ganzen Kosegartenserie. Das erste feierlich-schöne Arioso:



ist ganz vom Geiste Glucks getragen. Der Bau des Liedes weist Rondoform auf:

Sonne du sinkst . . *Es*-Dur.

Arioso I, „Still und ruhig". *As*-Dur.

Sonne du sinkst . . *Es*-Dur.

Arioso II, „Es segnen die Völker". *As*-Dur. Man beachte den Schluß in die Terztontart *Ces*-Dur und den Übergang nach *H*-Dur „die Nachtigall flötet".

Sonne du sinkst, . . *Es*-Dur.

Dieses Lied ist eines der wertvollsten Kosegarten-Schubertschen.

J. G. von Salis.

Der konventionelle Zug, der allen Eklektikern eignet, fehlt bei Salis vollständig[1]. Wenn auch in Einzelheiten altertümlich anmutend, sind die Gedichte doch im ganzen ebenso tief in der Empfindung als fein und individuell im Ausdruck. Sehr stark ist bei einer Beurteilung des Schweizers Salis auch das volkstümliche Moment in Anschlag zu bringen, das ihn mit Claudius verbindet. In den antikisierenden Formen steht er unter dem Einflusse Matthissons. Zehn Lieder hat Schubert von Salis komponiert, darunter eines „Das Grab" dreimal, „Die Einsiedelei" zweimal und das „Fischerlied" zweimal. Alle Salis-Lieder Schuberts sind in den Jahren 1815 bis 1817 entstanden, die meisten 1816, und zwar fast alle im März. Nur eines und zwar das bedeutendste, „Der Jüngling an der Quelle" entstammt dem Jahre 1821. Von dem volkstümlichen Moment des Dichters fühlt Schubert sich am stärksten berührt („Pflügerlied", „Die Einsiedelei", „Fischerlied"); aber auch die schlichte, und darum ergreifende Schwermut des Dichters findet in ihm starken Widerhall („Lied", „Der Herbstabend")[2].

1. Das Grab. III, 231, Nr. 182. Vergleiche auch IV, 6, Nr. 186 und V, 122, Nr. 323[3].
   Komponiert 28. Dezember 1815.
   Das Grab ist tief und stille, und schauderhaft sein Rand.

[1] J. G. von Salis, Gedichte. Gesammelt durch seinen Freund Friedrich Matthisson. II. Auflage, Zürich bei Orell, Geßner, Füßli & Co., 1794. Vorrede von Matthisson. Neue Auflage Zürich, bei Orell, Füßli & Co., 1821. Vorrede zur vierten Auflage von Salis, Wiederabdruck der Vorrede von Matthisson. Siehe auch Deutsche Nationalliteratur Kürschner, Bd. 41, II mit Biographie von A. Frey.

[2] Es wäre hier etwa eine Parallele zu ziehen zwischen der Wirkung von Salis auf Schubert und derjenigen von Gottfried Keller auf Hugo Wolf.

[3] Bei den Liedern von Salis ist die Formkategorie nicht näher bezeichnet, da alle mit Ausnahme des letzten reine Strophenlieder sind.

Diese und die folgende Bearbeitung sind für vierstimmigen Männerchor gedacht und gesetzt, die zweite ist besser, bedeutend keine: dagegen V, 122, Nr. 323 für eine Baßstimme ist hervorragend. Siehe unten Nr. 13. Nahe verwandt ist die Komposition von Zumsteeg, Kl. B. u. L. IV, 48[1].

2. Das Grab. IV, 6, Nr. 186. Vergleiche auch Nr. 182 und 323 der Bde. III und V.

   Komponiert 11. Februar 1816.
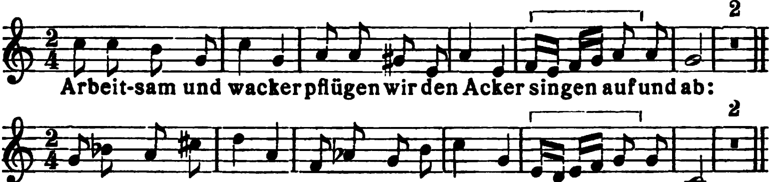
   Das Grab ist tief und stille, und schauderhaft sein Rand.

3. Pflügerlied. IV, 58, Nr. 197.

   Komponiert März 1816.

   Arbeitsam und wacker, pflügen wir den Acker.

In all seiner Einfachheit ein kleines Meisterstück wirklicher Volkskunst.



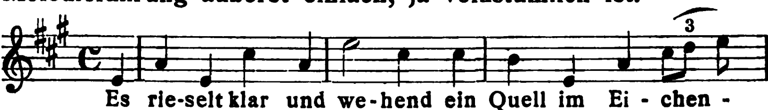
Die Bedeutung Schuberts wurde bisher viel zu wenig in diesen Leistungen im kleinsten Rahmen gewürdigt. Das bezeichnete Motiv erscheint in den Zwischenspielen und im Basse des Abgesangs in der Begleitung. Meisterwerk der Satztechnik. Das Naiv-Volkstümliche des Dichters ist glänzend getroffen.

4. Die Einsiedelei. IV, 60, Nr. 198. Vergleiche auch V, 120, Nr. 322.
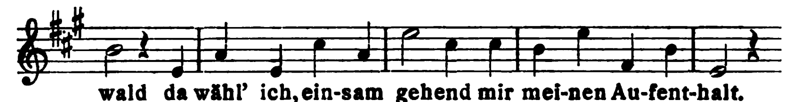
   Komponiert März 1816.

   Es rieselt, klar und wehend, ein Quell im Eichenwald.

Anmutig. Das Rieseln des Quells liegt der ganzen Begleitung zugrunde (cf. „Gretchen am Spinnrade“). Man beachte, wie auch hier, trotz der kunstreicheren Begleitung, die Melodieführung äußerst einfach, ja volkstümlich ist.



[1] Auch die andere Zumsteegsche Komposition in „Gesänge der Wehmuth von J. G. v. Salis und F. Matthisson“ Leipzig 1797 ist zu vergleichen.



Man vergleiche die Bearbeitung für Männerchor Serie XVI, Nr. 39.

5. Gesang an die Harmonie. IV, 62, Nr. 199.

Komponiert März 1816.

Schöpferin beseelter Töne!
Nachklang, dem Olymp enthallt!

Der feierliche Ton ist ganz getroffen; besonders schön ist die Rückkehr von *A*-Moll nach *A*-Dur in der dreiteiligen (zehnzeiligen) Strophe.

Teil A: *A*-Dur (Zeile 1—4)
„ B: *A*-Moll (*C*-Dur) (Zeile 5—8)
„ A: *A*-Dur (Zeile 9 und 10 mit Repetition von 10).

Die Modifikation der Begleitung innerhalb eines so engen Rahmens beweist am besten, worin Schubert, auch, wenn er die ältere Form des Liedes zugrunde legte, über seine Vorgänger hinausging.

6. Die Wehmut. IV, 64, Nr. 200.

Komponiert März 1816.

Mit leisen Harfentönen sei, Wehmut, mir gegrüßt!

Wieder frappiert der schlichte, volkstümliche Ton, dessen ungeachtet Zeile 3 und 4 von *F*-Dur nach *As*-Dur modulieren. Man vergleiche hierzu das zum vorigen Liede Gesagte, nur hier nicht in bezug auf die Begleitung, sondern auf die Variation der Harmonik. Hierauf wurde bereits oben (Allg. Teil, S. 11) hingewiesen, wo sich auch das Notenbeispiel findet. Man achte auch auf die *D*-Moll-Kadenz, um das Wort „Wehmut" zu charakterisieren. Diese plötzlichen, dem Text entnommenen Harmonie- und Melodiewendungen sind für Schubert charakteristisch[1].

7. Lied. IV, 66, Nr. 201 a, 1. Bearbeitung.
IV, 67, Nr. 201 b, 2. Bearbeitung.

1. Bearbeitung komponiert 27. März 1816,
2. Bearbeitung komponiert April 1816.

Ins stille Land! Wer leitet uns hinüber?

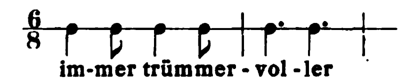
---

[1] Man vergleiche die sehr ähnliche Komposition Zumsteegs. (Gesänge der Wehmuth Nr. 3.)

Dieses wundervolle Gedicht, eines der schönsten von Salis und zugleich der ganzen Zeit, von tiefstem Ausdruck edler Melancholie getragen, die hier aber nicht, wie bei Kosegarten, Kulisse ist, hat Schubert ergreifend komponiert; es ist eines seiner besten Strophenlieder geworden. Die Anordnung der musikalischen Form ist:

Teil A:	8 Takte:	Zeile 1 und 2 repetiert,
„ B:	6 „	Zeile 3 und 4,
„ A:	8 „	Zeile 5 bis 7.

Die zweite und dritte Strophe sind allerdings nur mit großer Mühe und vielen deklamatorischen und namentlich dynamischen Änderungen (Wegfall des Crescendo in Takt 9, 10 und 12) der Melodie anzupassen. Schubert beachtete im wesentlichen nur die erste Textstrophe (wie auch sonst häufig). Die erste Bearbeitung steht in *G*-Moll und weicht melodisch (Takt 4), sowie namentlich im Teile B nicht unbedeutend von der zweiten Bearbeitung (*A*-Moll) ab, die offenbar einfacher und natürlicher sein soll; doch ist die erste Bearbeitung des Teiles B trotz der mangelhaften, dann von Schubert beseitigten Deklamation
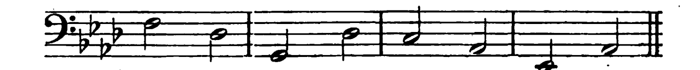


mit ihrer chromatisch-enharmonischen Wendung bedeutender.

8. Der Herbstabend. IV, 68, Nr. 202.

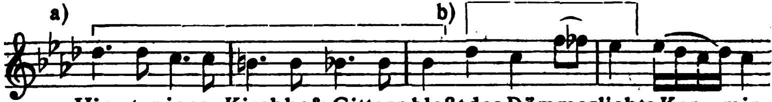
Komponiert 27. März 1816.

Abendglockenhalle zittern dumpf durch Moorgedüfte hin.

Dieses Lied ist charakteristisch für Schuberts Faktur; die schweren Klavierbaß-Intervalle (in den ersten 2 Takten auch die Singstimme) malen das Läuten der Abendglocken,



während die Triolen der Klavierbegleitung das „Zittern“ illustrieren. Schubert liebt es, prägnante Textworte herauszugreifen und diese der ganzen Begleitung zugrunde zu legen. Von der Individualisierung der Melodiebildung gibt eine Probe die Stelle:



a) malt in chromatisch-absteigender Skala das Schaurige des Kirchhofs, b) (Durkadenz) soll das Freundlich-Lichte illustrieren.

Ästhetisch völlig unverständlich bleibt die zweimalige, ganz unvermittelte Verwendung der vier Sechzehntel bei dem zweimal vorkommenden Worte „Karmin". Sie nehmen sich in der ruhig getragenen Kantilene fast grotesk aus.

9. Der Entfernten. IV, 69, Nr. 203.

Komponiert . . . . .

Wohl denk' ich allenthalben, o du Entfernte, dein!

Feine Sehnsuchtsstimmung, die durch die einfache, volkstümliche Melodik ihren besonderen Reiz erhält. Formal einer der einfachsten Typen.
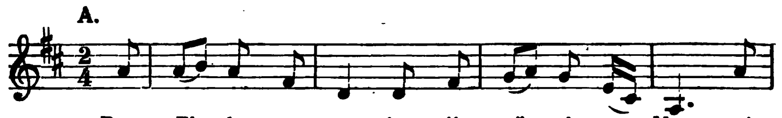
Teil A: 2 × 4 Takte. (Zeile 1—4.)
„ B (Dominante): 4 Takte. (Zeile 5 und 6.)
„ A: 6 Takte. (Zeile 7 u. 8, z. T. wiederholt.)
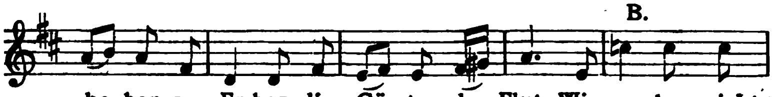
10. Fischerlied. IV, 70, Nr. 204. Vergleiche auch Bd. V, 118, Nr. 321.
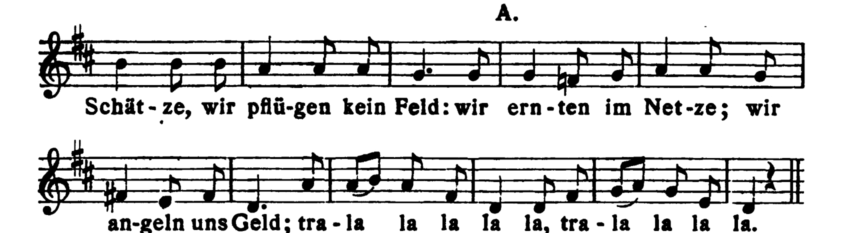
Komponiert . . . . .

Das Fischergewerbe gibt rüstigen Mut!

Hier hat die Volkstümlichkeit von Schubert-Salis nächst dem „Pflügerlied" wohl ihren Gipfel erreicht. Das taktmäßige Ziehen des Netzes wird durch die das ganze Lied begleitenden gleichmäßigen Takt-Akkorde charakterisiert. Musikalisch fein sind die Übergänge des Teils B: *E*-Moll — *C*-Dur — *D*-Moll — *D*-Dur. In solchen Volksliedern ist Schubert nicht bekannt geworden: sie sind innerhalb ihres Rahmens wertvoll.
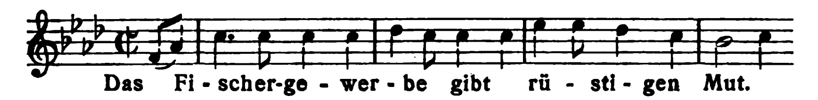






11. Fischerlied. V, 118, Nr. 321. Vergleiche auch IV, 70, Nr. 204.
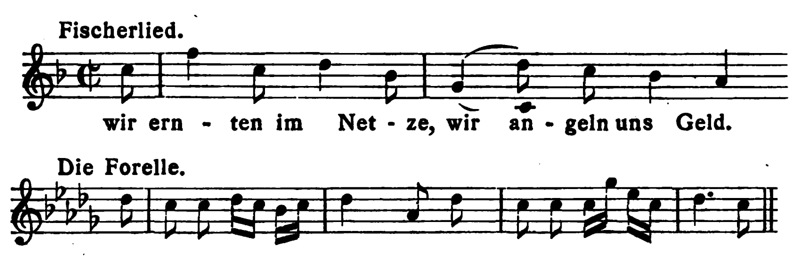
Komponiert Mai 1817.

Das Fischergewerbe gibt rüstigen Mut!

Nicht so charakteristisch wie die erste Fassung, derselben in Volkstümlichkeit etwas nachstehend und nicht ganz so überzeugend.



Der ganze Teil A steht in der Oberdominante. Die plötzliche Ausweichung nach *As*-Dur im Teile B (Zeile 5 der ersten Strophe) entspricht vollkommen der Analogie in „Die Wehmut“ (Bd. IV, 64) s. o. Erst mit dem wiederkehrenden Teile A wird die Haupttonart *F*-Dur berührt. Ein Anklang an „Die Forelle“ (Schubart) findet sich in den letzten Zeilen:
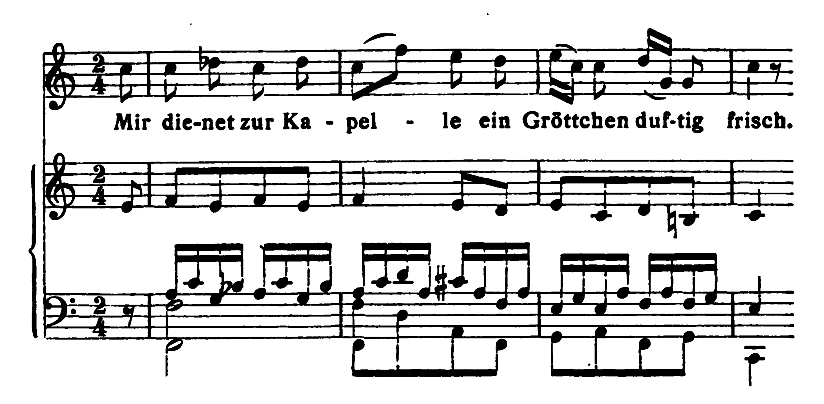


12. Die Einsiedelei. V, 120, Nr. 322. Vergleiche auch IV, 60, Nr. 198.

Komponiert März 1817.

Es rieselt, klar und wehend, ein Quell im Eichenwald.

Sehr fein; einfacher wie die erste Bearbeitung: dort war das Rieseln des Quells durch die Begleitung hervorgehoben

(Triolen), hier ist die Bewegung in Gesang und Begleitung zu einer einheitlichen verschmolzen. Auffallend ist die Alteration im zweiten Teil; *des* statt *d*:
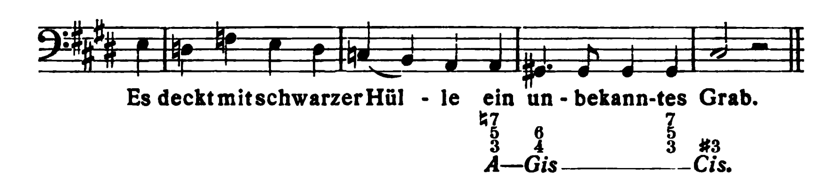


Vergleiche dazu „Einsamkeit" (Winterreise) „Ach, daß die Luft so ruhig", und viele andere, von Schubert sehr bevorzugte Alterationen.

13. Das Grab. V, 122, Nr. 322. Vergleiche auch III, 231, Nr. 182 und IV, 6, Nr. 186.

Komponiert Juni 1817. Für einstimmigen Männerchor.

Das Grab ist tief und stille, und schauderhaft sein Rand.

Bedeutend. Die düstere, trostlose Stimmung ist meisterhaft getroffen. Der Schluß nach *Cis*-Dur hat bei Schubert viele Analoga („Der Tod und das Mädchen", Adagio der letzten großen *B*-Dur-Sonate u. a. m.). Geniale Modulation in der zweiten Strophenhälfte:



Diese Modulationsreihe *Cis*-Moll—*E*-Dur—*A*-Moll—*Cis*-Dur hat ein völliges Analogon im zweiten der Michel Angelolieder Hugo Wolfs („Alles endet, was entstehet"): *Cis*-Moll—*E*-Dur—*C*-Moll—*Cis*-Moll. Dieselbe musikalische Idee wurde durch

die eng verwandten Texte ausgelöst. Vergleiche dazu Schubert: Schubart „An den Tod" IV, 130: *H*-Dur—*C*-Dur—*B*-Dur-Rückkehr über *Fis*-Moll nach *H*-Dur.

14. Der Jüngling an der Quelle. VI, 208, Nr. 398.
Komponiert 1821.
Leise, rieselnder Quell, ihr wallenden, flispernden Pappeln.
Variiert strophisch.

Sehr bedeutendes Lied von entzückender Melodik und anmutigstem Rhythmus. Man beachte das „Seufzen der Blätter und des Bachs" in Moll; ferner das echoartig verhallende: „Luise". Die unbeschreiblich feine „rieselnde Quellen"-Figur der Begleitung ist ein Meisterwerk, wie überhaupt das ganze Lied den Höhepunkt dieser Salis-Liederreihe darstellt.

Schiller.

Schillers Verhältnis zur Musik ist von demjenigen Goethes wesentlich verschieden. Wir sind über dasselbe unterrichtet durch eine Reihe von Äußerungen, die Schiller über Musik und Dichtkunst in ihrem Zusammenhang getan hat, sowie über die starke Wirkung des Klavierspiels auf ihn[1]. Von seiner großen Liebe zu Gluck, namentlich zu dessen „Iphigenie auf Tauris", auch zu Mozart haben wir bestimmte Dokumente. Wichtig ist auch ein Aufsatz, welchen Schiller in den Horen veröffentlichte: „Über Charakterstellung in der Musik". Man findet diese geistvollen Ausführungen in Goedekes historisch-kritischer Ausgabe XV, 1, Seite 378 ff., sowie in der Cottaschen Säkularausgabe XVI, Seite 379. Aus allen geht hervor, daß Schiller zu den Naturen gehört, die, ohne selbst spezifisch musikalisch begabt zu sein, dennoch der Musik mit großer Empfänglichkeit gegenüberstehen und ihre Einflüsse phantasiemäßig verarbeiten, viele, ohne sich der spezifisch musikalischen Momente dieser Anregungen bewußt zu sein. Es ist mit dieser Art der allgemein künstlerischen Wirkung der Musik auf anders gerichtete Phantasiekreise wohl vereinbar, ja vielleicht häufig vereint, daß die dichterischen Erzeugnisse Schillers des musikalischen Moments stark entbehren. Das gedanklich Reflektierende steht in Schillers Lyrik stark im Vordergrund; jenes

[1] Julius Petersen, Schillers Gespräche. Leipzig 1911, S. 38, 82 f., 163, 164, 306 f., 326—328, 340, 365 f., 418.

mehr unbewußt klangliche Moment, das den Goetheschen Versen in so hohem Maße eigentümlich ist, tritt dagegen stark zurück. Man könnte sagen: Goethes Verse sind bereits Musik, während bei Schiller das Klangliche als spezifisch fremdes Element in diese rhythmisch bewegte Gedankenwelt tritt. Zum Teil liegt die Schwierigkeit der Komposition Schillerscher Gedichte freilich auch in der äußeren Formgebung: denn wenn wir sehen, welche gewaltige Ausdehnung diese Dichtungen haben — man denke an den „Taucher", die „Klage der Ceres", „Die Bürgschaft", „Der Kampf", „Die Erwartung", „Eine Leichenphantasie" — so wird man verstehen, daß Schubert diesen Gebilden nur schwer beikommen konnte: seine Meisterform, das variiert strophische Lied, findet sich daher auch nur verhältnismäßig selten unter den 41 Schiller-Liedern, die er in Musik gesetzt hat, nämlich nur viermal; alle anderen Schillerschen Gedichte sind entweder Strophenlieder oder durchkomponiert und in beiden Formen schwierig als Ganzes zu genießen. Daß Schubert trotzdem der Komposition Schillerscher Gedichte soviel Arbeit gewidmet hat, ist ein Beweis für die große Liebe, die er für Schiller hegte. Auf den, beiden Naturen gemeinsamen Idealismus hat Adler sehr fein hingewiesen[1]. Wir wollen nun sehen, welche Schillerschen Gedichte es sind, die Schubert vorzugsweise zur Komposition anregten. Ich unterscheide hier 5 Gruppen:

1. Balladen.

Hierhin gehören: „Der Taucher" I, 73, „Die Bürgschaft" III, 11, „Ritter Toggenburg" IV, 31 und „Der Alpenjäger" V, 168. Von diesen ist „Der Taucher" bei weitem die bedeutendste, und ich verweise auf die nähere Charakteristik dieses Stückes. „Ritter Toggenburg" ist interessant wegen der ganz nahen Beziehungen, die es zu der gleichnamigen Ballade von Zumsteeg aufweist, daher von historischem Interesse. „Die Bürgschaft" und „Der Alpenjäger" sind beide nicht bedeutend. Es ist merkwürdig, daß sowohl Schubert als Loewe in der Komposition Schillerscher Balladen so wenig ergiebig waren: von Loewe liegt meines Wissens nur „Der Graf von Habsburg" vor.

[1] Guido Adler, Schiller und Schubert. 47. Jahrbuch des Schubertbundes. Wien 1910.

Die zweite Gruppe möchte ich überschreiben:

2. Der Romanze sich nähernd.

Hierhin gehören: „Des Mädchens Klage“ I, 16, II, 104, IV, 52, „Thekla, eine Geisterstimme“ I, 70, V, 177, „Das Mädchen aus der Fremde“ I, 189, III, 10 und „Der Jüngling am Bache“ I, 48, II, 108, IV, 40. Alle diese sind wertvoll, wie sie auch zu Schillers günstigsten lyrischen Eingebungen gehören.

Die dritte Gruppe bezeichne ich als

3. Rein lyrische Lieder.

Hierhin gehören: „Sehnsucht“ I, 62, VI, 23, „An Emma“ I, 172, „An den Frühling“ III, 6, III, 68, ferner das Fragment aus „Die Götter Griechenlands“ IV, 76, „Die Entzückung an Laura“ IV, 54, „Der Pilgrim“ VII, 130 und das Lied „Es ist so angenehm, so süß“. Nicht bedeutend sind von diesen das letztgenannte und „Die Entzückung an Laura“, während die anderen fast durchgängig wertvoll sind, am meisten das Fragment, „Sehnsucht“ und „Der Pilgrim“.

Die vierte Gruppe bilden die eigentlichen für Schillers Lyrik charakteristischen Gesänge:

4. Lyrische Monodieen, die sich, von der älteren Zumsteegschen Richtung ausgehend zu immer größerer Freiheit entwickeln. Es sind die folgenden: „Eine Leichenphantasie“ I, 22, „Die Erwartung“ II, 47, „Amalie“ (aus den Räubern) II, 113, „Das Geheimnis“ III, 2, VII, 125, „Hektors Abschied“ III, 130, „Klage der Ceres“ III, 177, „Laura am Klavier“ IV, 46, „Gruppe aus dem Tartarus“ V, 144, „Elysium“ V, 149, „Der Kampf“ V, 171, „Der Flüchtling“ IV, 135. In der Mehrzahl dieser Lieder verwendet Schubert neben geschlossenem Arioso das Rezitativ, dessen Zwischen-, Vor- und Nachspiele er zum Teil tonmalerisch in künstlicher Weise ausgestaltet, wobei es interessant ist, zu sehen, wie er allmählich — ganz ähnlich wie wir es bei den Gesängen Ossians sahen — von bloßer Nebeneinanderstellung zu immer einheitlicherer Verschmelzung dieser verschiedenen Kantaten-Bestandteile sich durcharbeitet und immer vollendetere Gebilde entstehen läßt. Wenn trotzdem diese Monodieen nicht im tieferen Sinn populär geworden sind, so liegt das nicht in ihrem Mangel an musikalischem Werte, sondern an dem übergroßen Volumen ihrer poetischen Anlage, die eine einheitliche künstlerische Wirkung von vornherein

stark beeinträchtigt. Die wertvollsten Leistungen dieser Gruppe sind: „Das Geheimnis", „Klage der Ceres", „Elysium" und „Der Kampf". Die genaueren Charakteristiken findet man bei der Besprechung der einzelnen Lieder.

Die fünfte Gruppe sind

5. *Chor- bzw. Geselligkeitslieder*, einfacher, ja zum Teil volkstümlicher Art.

Hierhin gehören: „An die Freude" II, 102, „Punschlied" III, 30, „Die vier Weltalter" IV, 56, „Dithyrambe" VIII, 14 und das Volkslied „Hoffnung" IV, 36.

Die Kompositionen Schillerscher Gedichte erstrecken sich bei Schubert vom Jahre 1811 bis zum Jahre 1823, umfassen also einen großen Zeitraum seines künstlerischen Schaffens. Die meisten Lieder weist das Jahr 1815 auf, nämlich 15, darunter je zwei, drei und sechs in einem Monat; im Jahre 1816 finden wir sieben Lieder, von denen fünf an einem einzigen Tage entstanden: immer wieder die impulsive Schaffensweise, der wir so oft bei Schubert begegnen. Das Jahr 1817 bringt, vielleicht auf Anregung Mayrhofers, fünf Gesänge, darunter die „Gruppe aus dem Tartarus", „Elysium", „Der Kampf", sowie „Thekla, eine Geisterstimme"; diesen entspricht bei seinen Goetheschen Gesängen die Gruppe von 1817 und 1819 mit „Ganymed" und „Prometheus"[1].

1. *Des Mädchens Klage.* I, 16, Nr. 2. Vergleiche auch Bd. II, 104 und 106, Nr. 67a und 67b, sowie Bd. IV, 52, Nr. 194.

Komponiert 1811. Erste Bearbeitung.

Der Eichwald brauset, die Wolken ziehn.

Durchkomponiert.

Siehe auch das zu Nr. 11 der Schiller-Lieder Gesagte.

Rhythmisch eigentümlich: „Der Eichwald brauset". Nachahmung des Sturms. Starke Unterstreichung aller Kontraste. Drang nach realistischer Darstellung. Unreif und schwach ist die Stelle: „Ich habe genossen das irdische Glück"; diese

[1] Die zwei Bände der *Schiller-Lieder von Reichardt* weisen fast durchgehend ganz wertlose Arbeiten auf: nur, wo er den einfachen volkstümlichen Ton streift, wie in „Hoffnung" und „Dithyrambe", verdient er als Schillerkomponist überhaupt genannt zu werden: alles Übrige ist ganz äußerlich, teils schwach, teils banal.

ist ganz opernhaft (S. 20). Der ganze Schluß ist konventionell. Man sieht, daß dem Knaben bei weitem die Akzente der Leidenschaft und der realistischen, düsteren Naturschilderung besser gelingen, als die zarten, versöhnenden. Zu beachten ist das übertriebene Streben nach individuellem Ausdruck, das nicht nur melodisch, sondern auch rhythmisch hervortritt: „Das Mägdlein sitzet an Ufers Grün“ und „sie seufzt hinaus in die finstre Nacht“. Auftreten neuer personalskizzierender Kantilenen. Sehr jugendlich ist das schmetternde Fortissimo an der Stelle: „das Herz ist gestorben, die Welt ist leer“. Jede musikalische Einheit fehlt. Man sieht, wie mit zunehmender Reife die Fähigkeit zunimmt, größte textliche Kontraste mit musikalischer Kontinuität zu verbinden, und diese Kontraste aus variierten Motiven völlig einheitlich zu entwickeln. So entsteht der Kunstbau des variierten Strophenliedes (Winterreise, Schwanengesang).

2. Eine Leichenphantasie. I, 22, Nr. 3.
   Komponiert 1811.

   Mit erstorbnem Scheinen
   steht der Mond auf totenstillen Hainen.

   Durchkomponiert.

   Auch hier ist die Konzeption hochbedeutend. Dazwischen finden sich konventionell opernhafte Wendungen, so die Kantilene S. 23 „Sterne trauern bleich herab“ und S. 24 „Schwer geneckt vom eisernen Geschicke“. Ganz schwach ist die Stelle: „Floß es Vater von des Jünglings Lippe“. Nun bleibt der Charakter opernhaft bis zu der ganz großen dramatischen Rezitativepisode: „Nein doch — Vater, horch! die Kirchhoftüre brauset“. Die Begleitung ist ganz orchestral gedacht. Ein ähnlich orchestrales Empfinden sehen wir auch in den ersten vierhändigen Phantasieen aus den Jahren 1810—1812 und in den ersten Streichquartetten. „Wiedersehen, himmlischer Gedanke“ redet in Beethovenschen Zungen. Wiederkehr des Anfangs: Bedeutend ist am Schluße der Trauermarsch

„Starr und ewig schließt des Grabes Riegel“. Die Fähigkeit, Stimmungsübergänge modulatorisch auszudrücken, erscheint schon bei diesen allerfrühesten Werken aufs Höchste ausgebildet. Auffallend ist der Schluß des Gesanges in der Unterdominanttonart *G*-Moll. Das Merkwürdigste ist, wie Schubert

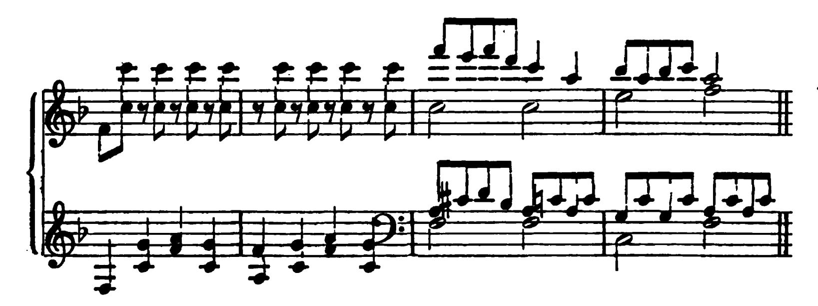
dieses Strophenlied aufgefaßt und ganz durchkomponiert hat, während er später bei vielen ähnlich differenten strophischen Gedichten (Goethes „Der Gott und die Bajadere“, Schillers „Die Entzückung an Laura“) die rein strophische Komposition wählte. Die Nacht- und Grabesstimmungen dieses Werkes gehören zu Schuberts besten Einfällen, während die mehr lyrisch-weichen Partieen der Opernarie mit ihren vergröbernden Ausdrucksmitteln anheimfallen.

3. Der Jüngling am Bache. I, 48, Nr. 5, 1. Bearbeitung (*F*-Dur). Vergleiche auch II, 108, Nr. 68, sowie VI, 38, Nr. 359 a und VI, 40, Nr. 359 b.

Komponiert 24. September 1812.

An der Quelle saß der Knabe.

Die späteren Bearbeitungen sind reine Strophenlieder, während diese erste Fassung variiert strophisch ist. Die genialsten Stellen sind: „wecken in dem tiefen Busen mir den schweren Kummer nur“ und: „sehnend breit' ich meine Arme nach dem teuren Schattenbild“. Ganz fraglos ist diese erste Bearbeitung die einheitlichste und musikalisch wertvollste; die zweite Bearbeitung (Bd. II, 108) bringt die Melodie dieser ersten in Moll. Die ersten 4 Zeilen der vier achtzeiligen Strophen repetieren stets die Melodie, während die zweiten Hälften jeder Strophe modifiziert sind. Die Begleitung ist ganz organisch-rhythmisch ausgestaltet und trotzdem wird der Komponist jeder Textschattierung gerecht. Vergleiche: „horch, der Hain erschallt von Liedern und die Quelle rieselt klar“.



Die ersten beiden Takte schildern die im Hain erschallenden Lieder, die beiden folgenden mit den Achteln das Rieseln der Quelle.

4. Sehnsucht. I, 62, Nr. 9. Vergleiche auch VI, 23, Nr. 357a, sowie VI, 29, Nr. 357b.

Komponiert 15. April 1813[1]. Erste Bearbeitung.

Ach, aus dieses Tales Gründen.

Für eine Baßstimme notiert. Diese Bearbeitung ist durchkomponiert, Mischung von Arioso und Rezitativ, und zeigt deutlich erkennbare Dreiteilung: Strophe 1 und 2, sowie 3 zur Hälfte bringen die Sehnsuchtsstimmung zum Ausdruck. Strophe 3, zweite Hälfte, und Strophe 4, Anfangszeilen, stellen das Toben des Stromes, das Schwanken des Nachens ohne Fährmann dar. Diese zweite Episode, in sich wiederum aus Rezitativ und Arioso zusammengesetzt, ist deklamatorisch und modulatorisch bedeutend: sie weist ein Hauptmotiv auf „doch mir wehrt des Stromes Toben", das dreimal wiederkehrt (Takt 4 des Andante, Takt 2 und 4 des Allegro). Der Schluß der Strophe 4 ist der Stimmung des Wagemuts (*F*-Dur) gewidmet. Hier, wie auch in dem vorigen Liede sehen wir, wie Schubert eine Strophe in der Mitte gleichsam musikalisch zerschneidet (wecken in dem tiefen Busen" — „doch mir wehrt des Stromes Toben") wenn textlich innerhalb derselben ein starker Kontrast auftritt. Bemerkenswert ist der lang ausgehaltene *A*-Dur-Akkord bei den Worten: „Harmonieen hör' ich klingen". — Die zweite Bearbeitung VI, 23 und 29, in der ersten Fassung für Baß, in der zweiten für Tenorstimme notiert, zeigt Veränderung der beiden ersten Teile — gänzliches Aufgeben des Rezitativs — dagegen Beibehaltung des dritten Teiles[2].

5. Thekla. Eine Geisterstimme. I, 70, Nr. 11.

Vergleiche auch V, 177, Nr. 344a, sowie V, 178, Nr. 344b.

Komponiert 22. August 1813. Erste Bearbeitung.

Wo ich sei, und wo mich hingewendet.

Durchkomponiert.

Die zuletzt genannten Bearbeitungen sind in Tonart und strophischer Ausführung unter sich verschieden, aber beide strophisch behandelt, während die vorliegende Bearbeitung Rezitativ und Arioso miteinander verbindet, und stark von den

---

[1] Ist vom 15.—17. April entstanden. (Scheibler.)

[2] Man vergleiche zu diesem komplizierten Bau Reichardts einfaches Strophenlied über denselben Text. Breitkopf & Härtel, D. L. V. 2187.

späteren Bearbeitungen abweicht. Beide Auffassungen des Textes sind musikalisch überzeugend: die hier vorliegende Bearbeitung schließt sich aufs engste den Matthisson-Höltyschen Gesängen mit untermischtem Rezitativ an, das hier durch seinen psalmodischen Charakter, durch die geringe Amplitude des Stimmumfangs das Geisterhafte sehr fein hervorhebt. Später suchte Schubert diese feinen Nuancen in fortlaufender Kantilene auszudrücken, durch den einfachen Wechsel von Moll und Dur, um Frage und Antwort zu bezeichnen.

6. Der Taucher. I, 73, Nr. 12a, 1. Bearbeitung; I, 102, Nr. 12b, 2. Bearbeitung.
   1. Bearb. komponiert 17. Dezember 1813 bis 5. April 1814.
   2. Bearb. komponiert September 1813 bis August 1814.
   Wer wagt es, Rittersmann oder Knapp',
   zu tauchen in diesen Schlund?
   Durchkomponiert.

Es liegen zwei Bearbeitungen vor, die beide dem Zeitraum 1813/1814 angehören. Von den Schubertschen Schillerballaden ist „Der Taucher" die wertvollste[1]. Die „Anrede des Königs" ist in beiden Fassungen rezitativisch; das dumpfe Stillschweigen der Ritter und Knappen ist in der zweiten Fassung noch durch einen kurzen Baßvorschlag der Begleitung charakterisiert. Die Zwischenspiele sind zum Teil etwas geändert. Sehr bemerkenswert ist das Erscheinen des Edelknechts, das durch die Modulation von *C*-Dur nach *As*-Dur charakterisiert ist. Geniale Modulation von *As*-Dur nach *G*-Moll. Was nun folgt, ist der ganz große Balladenstil, der den geborenen Dramatiker verrät. Bei der Stelle: „und es wallet und siedet" (*C*-Moll) ist das Sechzehntel-Motiv, das schon in des Königs Ansprache die Flut charakterisiert, als Motiv wieder verwertet, und es ist nicht unmöglich, daß hier die schaurigen Sechzehntel der Don Juan-Ouverture von Mozart vorgeschwebt haben. Von besonderer Bedeutung ist der Schrei des Entsetzens, nachdem den Jüngling der Wirbel hinweggespült hat, und die Schilderung der unheimlichen Geräusche des wogenden Wassers, nachdem der Jüngling in den Wellen verschwunden ist. Die mehr epische Partie, die sich zwischen das Versinken und das Wiederauf-

---

[1] Über Schubert als Balladenkomponist sei auf den Schlußteil des ganzen Werkes verwiesen.

tauchen des Schwimmers einfügt, ist eine Stelle der Dichtung, die der Musik unüberwindliche Hindernisse entgegensetzt. Von dem Eintritt des Wassermotivs bis zum Wiedererscheinen des Jünglings hingegen zeigt Schubert eine starke Charakterisierungskunst. Besonders bemerkenswert: „und atmet lang, und atmete tief“. Aus der Schilderung des Tauchers über seine Erlebnisse ist besonders die Stelle: „unter Larven die einzig fühlende Brust“ hervorzuheben. Diese Stelle ist vollkommen instrumental empfunden (Bratschen). Diese etwas komplizierten Sechzehntelfiguren liebt Schubert als Gesangsbegleitung. Schön ist ferner die Einführung von des Königs Tochter (Andante con moto), *Des*-Dur. Vergleiche dazu die *Des*-Dur-Episode in „Hagars Klage“: „Nur zum letzten Klaggebete“. Der Schluß schildert aufs trefflichste die Übermacht des Elements über das menschliche Schicksal. Er ist von jenem Sechzehntelmotiv beherrscht. Die zweite Fassung weist — und das ist wohl die interessanteste Abweichung — nach der Stelle: „und stürzt hinunter auf Leben und Sterben“ ein langes (über 3 Seiten) orchestrales Zwischenspiel auf, welches die Schrecken des Meeres, den grausamen Entschluß des Königs und die Klagen der Königstochter zum Ausdruck bringt. Die letzteren hat Schubert selbst programmatisch mit dem Worte „bedauernd“ überschrieben. Die Hoboe ist hier unschwer herauszuhören; die Modulation von *D*-Moll über *F*-Moll, *B*-Moll, *G*-Moll, *C*-Moll, *A*-Moll nach *D*-Moll zurück ist besonders kühn.

7. An Emma.

   1. Fassung: I, 172, Nr. 26a.
   2. Fassung: I, 174, Nr. 26b.
   3. Fassung: I, 176, Nr. 26c. Als Opus 58, Nr. 2 erschienen.

   Komponiert 17. September 1814.

   Weit in nebelgrauer Ferne liegt mir das vergangne Glück.

   Durchkomponiert.

   Die drei Fassungen unterscheiden sich nur durch geringe melodische und Begleitungs-Varietäten, die aber einen Einblick in Schuberts Schaffen gewähren. In der ersten Fassung haben wir bei: „ist es nur der Schein der Nacht“ Halbschluß auf der fünften Stufe: in der zweiten setzte Schubert an dessen Stelle den viel besser motivierten düsteren Ganzschluß in *D*-Moll. Ferner gestaltete er die Frage: „stirbt sie wie ein irdisch Gut?“ feiner aus, dadurch, daß er an Stelle des dia-

tonischen Schlusses auf der fünften den chromatischen auf der dritten Stufe setzte, der viel ungewisser verhallt. Die übrigen Änderungen betreffen die feinere Differenzierung der Begleitung. Die dritte Fassung entspricht der zweiten. Formal ist von Interesse, daß Schubert die Verwendung des Rezitativs auf die einzige kleine Stelle: „aber ach, du lebst im Licht" beschränkt.

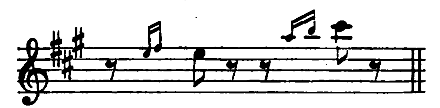
8. Das Mädchen aus der Fremde. I, 189, Nr. 30.

Komponiert 16. Oktober 1814. Erste Bearbeitung.

In einem Tal bei armen Hirten.

Variiert strophisch.

Strophe 1, 3 und 5 stimmen überein, Strophe 2 und 6 (verändert gegen 1, 3 und 5) stimmen unter sich zum Teil überein, während Strophe 4 „Sie brachte Blumen mit und Früchte" ganz abweicht. Das „Schwirren der ersten Lerchen" tonmalerisch angedeutet,



kehrt auch in der 5. Strophe („der Jüngling und der Greis am Stabe") wieder, wo es nicht motiviert ist.

Das Lied ist von äußerst anmutiger und zarter Melodik.

9. Die Erwartung. II, 47, Nr. 46. Als Opus 116 erschienen.

Joseph Hüttenbrenner gewidmet.

Komponiert 27. Februar 1815[1].

Hör' ich das Pförtchen nicht gehen.

Durchkomponiert.
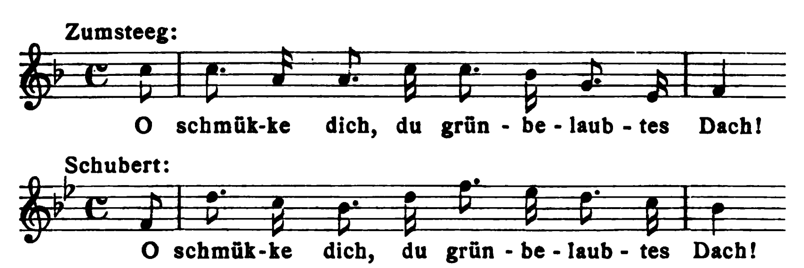
Ganz im Stile Zumsteegs. Die gleichnamige Komposition dieses Meisters ist hier zu vergleichen[2]. Wechsel von Rezitativ und ariosen Elementen. Typus der lyrischen Soloszene. Man kann sagen, daß das Ganze musikalisch in Episoden zerfällt, die durch das Rezitativ locker verbunden sind. Diese geschlossenen ariosen Episoden entsprechen im Gedicht den

---

[1] Das Autograph ist datiert: Mai 1816, ob dasselbe die erste Fassung darstellt, ist nicht entschieden, aber höchst wahrscheinlich. (Scheibler.)

[2] Beilage zum I. Bande der XX. Serie der G. A. Auch einzeln erschienen: Hagars Klage. Die Erwartung. Ritter Toggenburg von J. R. Zumsteeg. Als Muster zu Franz Schuberts gleichnamigen Gesängen neu herausgegeben von Eusebius Mandyczewski: Breitkopf & Härtel, Deutscher Liederverlag 540.

achtzeiligen Strophen, während die ihnen jedesmal vorangestellten, die erwartende Frage kennzeichnenden Vierzeiler durch Rezitativ wiedergegeben sind. Die Tonmalerei der Begleitung ist fast zur Hauptsache geworden: namentlich das „Accompagnato“ ist meisterhaft. Ganz ähnlich ist die Zumsteegsche Komposition (D. L. V. Nr. 540) angelegt. Wie weit die Übereinstimmung geht, beweise folgende Stelle:
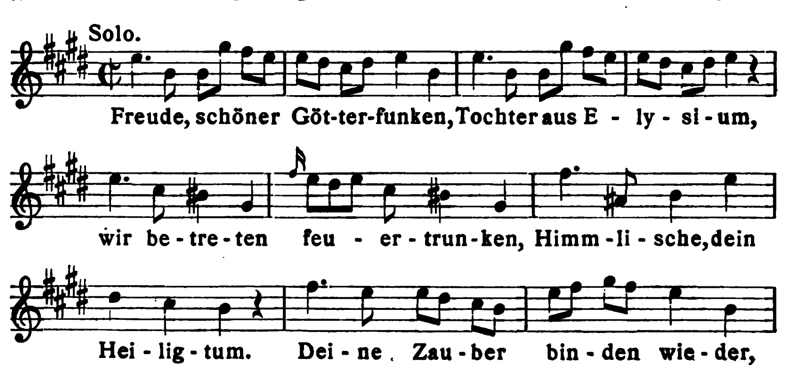


Das Schubertsche Werk ist kontrastreicher („O lösche deine Fackel, Tag!“) und die tonmalerische Begleitung individueller ausgearbeitet („Was schlüpft durch die Hecken?“ ... „Hör' ich nicht Tritte erschallen?“); das Zumsteegsche dagegen wirkt durch die geringeren Kontraste künstlerisch einheitlicher und abgeklärter.
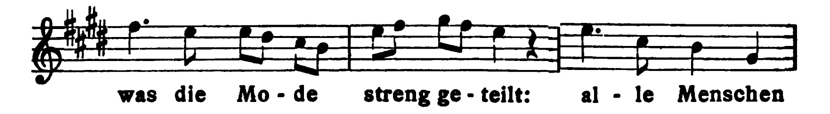
10. An die Freude. II, 102, Nr. 66. Als Op. 111, Nr. 1 erschienen.
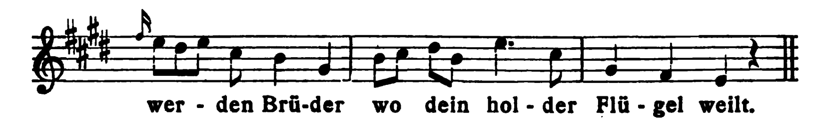
Komponiert Mai 1815.
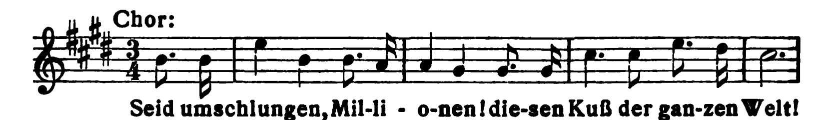
Freude, schöner Götterfunken.
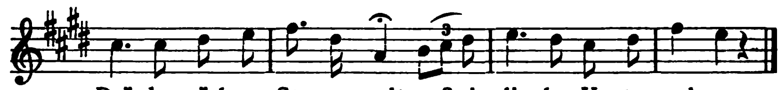
Ist als Strophenlied behandelt, und wechselt zwischen Chor „Refrain“ und Sologesang. Die Melodie ist schön und schwungvoll.











Die formale Anlage des Solosatzes entspricht völlig der Beethovenschen; es ist interessant, zu sehen, wo Beethoven vereinfacht und dadurch an Wirkung gesteigert hat. Man vergleiche auch die ganz ähnliche Anlage der Zumsteegschen Komposition, deren Schlußchor bessere Deklamation aufweist („der ganzen Welt"; „wohnen"). Kl. B. u. L. VI, 22.

11. Des Mädchens Klage. Zweite Bearbeitung.

1. Fassung: II, 104, Nr. 67a.

2. Fassung: II, 106, Nr. 67b. Als Opus 58, Nr. 3 erschienen.

Komponiert 15. Mai 1815.

Man vergleiche dazu Bd. I, 16, Nr. 2 und Bd. IV, 52, Nr. 194.

Der Eichwald brauset, die Wolken zieh'n.

Strophenlied.

Die zweite dieser beiden Fassungen vom Jahre 1815 ist die bekannteste geworden. Vorspiel und Nachspiel fehlen in der ersten der beiden Fassungen; in der zweiten fehlt die ganze Wiederholung von: „und sie seufzt hinaus in die finstre Nacht, das Auge vom Weinen getrübet". Damit fällt die überflüssige *Es*-Durkadenz und die übermäßige tonmalerische Betonung des „Seufzens" fort. Die Vereinfachung ist eine bedeutende Verbesserung.

12. Der Jüngling am Bache. II, 108, Nr. 68.

Komponiert 15. Mai 1815. Zweite Bearbeitung.

Vergleiche dazu Bd. I, 48, Nr. 5 (1812) sowie Bd. VI, 38 und 40, Nr. 359a und 359b (April 1819).

An der Quelle saß der Knabe.

Strophenlied.

Diese Bearbeitung wendet die Melodie von Bd. I, 48 nach Moll. Das nicht unbedeutende, aber melodisch etwas zu gleichförmige Lied kann sich mit der hervorragenden ersten Komposition I, 48 (s. o.) in keiner Weise messen.
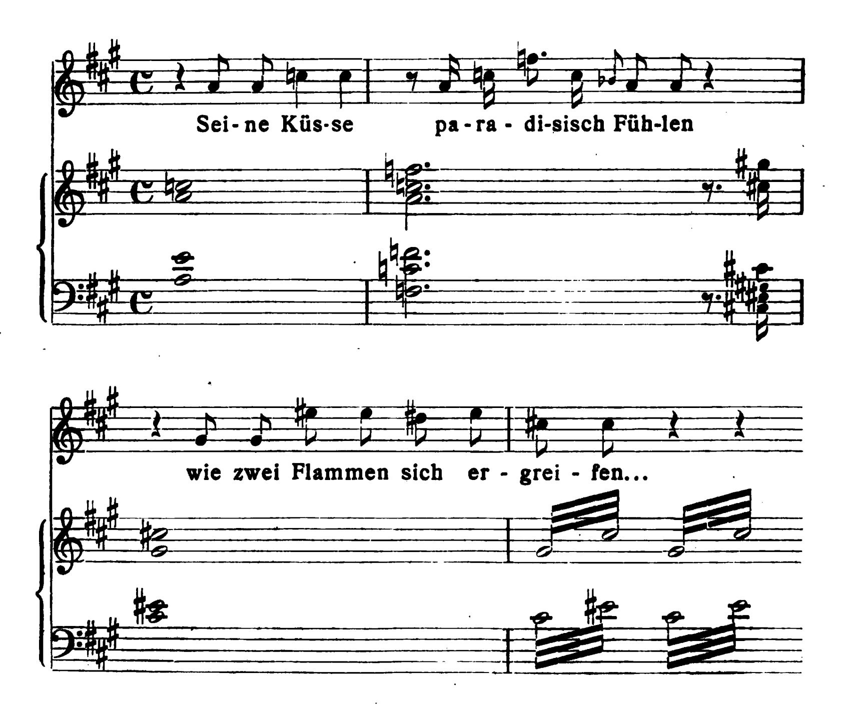
13. Amalia. II, 113, Nr. 71. Als Opus 173, Nr. 1 erschienen.

Komponiert 19. Mai 1815.

Schön, wie Engel voll Walhallas Wonne.

Durchkomponiert.

Das Gedicht stammt aus Schillers „Räubern". Es weist den Wechsel zwischen Lied und Rezitativ auf, mit kühnen Modulationen und Übergängen, wie dem folgenden:



Durch die geschlossene Form des Anfangs und des Schlusses gewinnt das Ganze opernhaften Charakter. Die Anlage gestaltet sich folgendermaßen:

Strophe 1 Geschlossener Liedsatz. *A*-Dur.
Strophe 2 und Strophe 3, Zeile 1 Rezitativ.
Strophe 3, Zeile 2—4 Arioso. *A*-Dur. Übergang des Klaviers.
Strophe 4 Geschlossener Liedsatz. *A*-Moll.

14. Das Geheimnis. III, 2, Nr. 105.

Komponiert 7. August 1815.
Vergleiche Bd. VII, 125, Nr. 431.

Sie konnte mir kein Wörtchen sagen.

Einfaches Strophenlied,
aber sehr zart und von großem melodischen Reiz. Zu der sehr merkwürdigen Kadenz auf der Unterdominante („und wohl verstand ich, was er sprach") vergleiche Allg. Teil S. 48—51.

15. Hoffnung. III, 4, Nr. 106.

Komponiert 7. August 1815.

Es reden und träumen die Menschen viel.

Strophenlied.
Einfach, und absolut volkstümlich. Es sollte in den Volksliederschatz aufgenommen werden.

16. An den Frühling. Erste Bearbeitung.

1. Fassung: III, 6, Nr. 107a.
2. Fassung: III, 8, Nr. 107b.

1. Fassung komponiert August 1815, 2. Fassung komponiert Oktober 1817.
Vergleiche Bd. III, 68, Nr. 136 (zweite Bearbeitung).

Willkommen, schöner Jüngling!

Strophenlied.
Die erste Fassung steht in *B*-Dur, die zweite in *A*-Dur. Die beiden Ausgaben weichen unbedeutend, in kleinen Verzierungen der Melodie (Takt 11, 15, 20) voneinander ab. Eine zweite Bearbeitung vom 6. September 1815 mit einer ganz anderen Melodie steht Bd. III, 68, Nr. 136. Diese ersten beiden Fassungen sind von besonders schöner Melodik. Schiller hat hier, im Anschluß an ältere Lyriker, sehr glücklich den leichten, tändelnden Ton ohne das schwere Rüstzeug spekulativer Abstrak-

tion getroffen. Die Melodie selbst könnte Haydn oder Mozart[1] angehören; aber die graziösen Tanzrhythmen des Vor- und Nachspiels sind ganz Schubert eigen.

17. Das Mädchen aus der Fremde. III, 10, Nr. 108.

Komponiert 12. August 1815. Zweite Bearbeitung.
Vergleiche Bd. I, 189, Nr. 30.

In einem Tal bei armen Hirten.

Einfaches Strophenlied.

Die Melodie ist eine völlig andere als in der ersten Bearbeitung; das Ganze viel weniger originell. Das einzig Erwähnenswerte ist die Schilderung des Lerchengesanges im 6. Takte und im Nachspiel.

18. Die Bürgschaft. III, 11, Nr. 109.

Komponiert August 1815.

Zu Dionys, dem Tyrannen.

Durchkomponierte Ballade.

Trotz einiger bedeutender Episoden doch als Ganzes wenig eindrucksvoll, was wohl mit dem vorwiegend beschreibenden, epischen Charakter der Dichtung zusammenhängt, die dem Tondichter wenig lyrische und dramatische Angriffspunkte bietet. Die Musik hat hier ihre eigentlichste Aufgabe verfehlt und besteht nur an den eigentlich „malenden" Stellen, „da gießt unendlicher Regen herab" „und horch, da sprudelt es silberhell" zu recht. Da sie im übrigen sich über die Opernkonvention nirgends erhebt, und auch an Inspirationen viel ärmer ist als „Der Taucher", kann sie als Kunstwerk im ganzen nur geringe Bedeutung beanspruchen.

19. Punschlied. III, 30, Nr. 110.

Komponiert 18. August 1815.

Auf der Berge freien Höhen.

Einfaches Strophenlied.

Für zweistimmigen Gesang und Klavier ad libitum. Wohl als Studentenlied für Tenorstimmen gedacht und als solches nicht ohne klanglichen und rhythmischen Reiz.

20. An den Frühling. III, 68, Nr. 136. Als Opus 172, Nr. 5 erschienen.

Komponiert 6. September 1815. Zweite Bearbeitung.
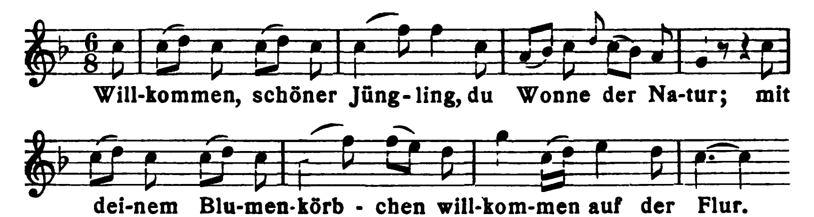
---

[1] Vgl. Allg. Teil S. 30.

Vergleiche auch Bd. III, 6, Nr. 107a, 1. Fassung, sowie Bd. III, 8, Nr. 107b, 2. Fassung.

Willkommen, schöner Frühling.

Ebenfalls, wie die erste Bearbeitung, ein anmutiges kleines, etwas altväterisches, aber das Gedicht ganz wiedergebendes Strophenlied. Das wiederholte *C* der Kantilene ist ein allerliebster Einfall.



Die melodische Linie ist einfacher und wirkt vielleicht noch einheitlicher als in der ersten Bearbeitung.
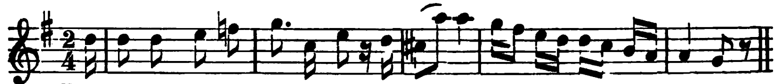
21. Lied. III, 69, Nr. 137.

Komponiert 16. September 1815.

Es ist so angenehm, so süß,
um einen lieben Mann zu spielen.

Einfaches Strophenlied.

Unbedeutend und auffallend schlecht deklamiert:



Das gewiß nicht hervorragende Gedicht, dessen erste beiden Strophen viel schwächer sind, als die 3 folgenden (die man allein komponieren sollte), wäre gleichwohl einer besseren Komposition wert gewesen.

22. Hektors Abschied.

1. Bearbeitung: III, 130, Nr. 159a.

2. Bearbeitung: III, 136, Nr. 159b. Als Opus 58, Nr. 1 erschienen.

Komponiert 19. Oktober 1815.

Will sich Hektor ewig von mir wenden?

Durchkomponiert.

Die zweite Bearbeitung weicht nur unwesentlich ab; doch sind diese Verbesserungen zum Teil von Interesse, da sie

Schuberts Arbeit beleuchten. Ein Takt Vorspiel wird hinzugefügt; die Kantilene genauer punktiert (Takt 1, 2, 4): die Kadenz „Orkus dich verschlingt“ völlig geändert; die Melodie vereinfacht (Takt 35—37), Noten geändert (Takt 34 und 57 *d-des*, *f-fis*), Cäsuren durch Baßübergänge verdeckt (Takt 82, 86, 94), die bedeutungsvolle Stelle „Lieb' im Lethe“ durch Vergrößerung auf die doppelte Taktzahl ausgedehnt, das „Toben des Wilden“ durch Tremolo veranschaulicht und um einen Takt gedehnt (Takt 111—112), die Melodie verbessert (Takt 105—108, 115, 119). Es ist wichtig, bei solchen Bearbeitungen das Einzelstudium nicht zu scheuen: man wird sehr viele wichtige Aufschlüsse erhalten. Da der Komponist die Namen der beiden Gatten hinzugefügt hat (wie der Dichter), so ist es nicht ausgeschlossen, daß Schubert an einen Wechselgesang gedacht hat.

Lyrische Monodie. Fast durchgehends als „Arie“ gedacht: nur zwei kurze Stellen weisen Rezitativ auf: 1. „teures Weib, gebiete deinen Tränen“ und 2. „horch, der Wilde tobt schon an den Mauern“: diese Zurückdrängung des Rezitativs oder das symmetrisch geordnete Erscheinen desselben („Verklärung“ von Pope-Herder, „Erwartung“ von Schiller), geben dem Ganzen im Gegensatz zu der diffusen Art des Rezitativs in der Ballade „Die Bürgschaft“ einen mehr konzisen Charakter. Nur mit Rezitativ ohne Arioso hat Schubert meines Wissens nur einmal gearbeitet: „Trost an Elisa“ von Matthisson. „Hektors Abschied“ ist ein kühner, großer Wurf: die Charakteristik der Gatten meisterhaft. Strophe 2 („Teures Weib, gebiete deinen Tränen“) wird von Schubert ganz wiederholt, was künstlerisch wohl kaum zu rechtfertigen ist. Diese Strophe 2 sowie die Strophe 3 (Klage der Andromache) sind musikalisch bedeutender als Anfangs- und Schlußstrophe.

23. Klage der Ceres. III, 171, Nr. 172.

Komponiert 9. November 1815 und Juni 1816.

Ist der holde Lenz erschienen?

Durchkomponiert.

Ganz im Stile Zumsteegs. Bemerkenswert ist die Schilderung der Unterwelt, „wo sie mit dem finstern Gatten freudlos tronet“. Diese Stelle weist schon auf die Schilderung der Schatten in der „Gruppe aus dem Tartarus“ hin. Manches ist sehr naiv, z. B. die Stelle: „führt der gleiche Tanz der Horen freudig

nun den Lenz zurück", wo wirkliche Tanzrhythmen erklingen. Das begleitende Rezitativ zeigt Andeutungen von leitmotivischer Behandlung in den Zwischenspielen. Die Disposition des Liedes ist folgende: Strophe 1 Rezitativ, Strophe 2 Arioso, *B*-Dur $^3/_4$, Strophe 3 Arioso, Strophe 4 Rezitativ, Strophe 5 Arioso (am Schlusse quasi Rezitativ), Strophe 6 Arioso und Rezitativ gemischt, Strophe 7 (die Fragen!) reines Rezitativ, entsprechend den Fragen der ersten Strophe. Strophe 8 Arioso *As*-Dur, Strophe 9 (Tanz der Horen) Tanzliedchen, melodisch mit Strophe 8 verwandt, die beiden letzten Zeilen dieser Strophe Rezitativ. Strophe 10 Rezitativ, Strophe 11 Arioso *B*-Dur. An einigen Stellen ist die Verwendung des Rezitativs nicht klar motiviert, so z. B. am Schluß von Strophe 9. Im allgemeinen ist der Wechsel symmetrisch, und logisch so angeordnet, daß die mehr dramatischen Stellen, auch die in Frage und Ausruf belebteren rezitativisch, die mehr lyrischen Ausdruck der Empfindung zeigenden Stellen als Arioso behandelt sind. Das Werk ist modulatorisch zum Teil interessant („selbst der rauhe Orkus weint" . . . . „ruhig in dem gleichen Gleis" u. a. a. Stellen); auch die schildernde Kraft der Begleitung ist zum Teil bedeutend, so die pastorale Stimmung des Anfangs; dennoch ist eine Beurteilung des Ganzen kaum möglich, da es in ganz heterogene Einzelepisoden auseinanderfällt, die von sehr ungleichem Werte sind.

24. Ritter Toggenburg. IV, 31, Nr. 191.

Komponiert 13. März 1816.

Ritter, treue Schwesterliebe widmet euch dies Herz.

Verbindung von durchkomponiertem und Strophenlied.

Wechsel von Rezitativ und Arioso; durchkomponiert bis auf die fünf letzten Strophen, welche auf dieselbe Melodie gehen. Ist fast eine wörtliche Kopie der gleichnamigen Komposition von Zumsteeg (Neudruck: Br. & H. D. L. V. Nr. 540), sowohl rhythmisch, als melodisch, als im Formenbau. Ja sogar das Zwischenspiel, der Marsch der Kreuzfahrer ist fast identisch. Hier lag Schubert das direkte Vorbild vor: vergleiche Friedlaender, Beiträge zur Biographie Franz Schuberts S. 19/20. „Er hatte mehrere Hefte Zumsteegscher Lieder vor sich und sagte mir, daß ihn diese Lieder auf das tiefste ergriffen." „Hören Sie", sagte er, „einmal diese Lieder"; er sang mir mit schon

halbgebrochener Stimme „Kolma“, dann zeigte er mir „Die Erwartung“, die „Maria Stuart“, den „Ritter Toggenburg“ . . . Er sagte, er könne tagelang in diesen Liedern schwelgen.“ (Spaun, Memoiren). Daß ihm diese Erinnerung von 1811 bis 1816 sehr lebendig geblieben ist, beweist ein Vergleich beider Lieder.

25. Der Flüchtling. IV, 35, Nr. 192.

Komponiert 18. März 1816.

Frisch atmet des Morgens lebendiger Hauch.

Durchkomponiert (mit variiert strophischem Einschlag).

Ebenfalls in Form der lyrischen Soloszene komponiert. Das eigentliche Rezitativ beschränkt sich auf die Stelle: „den Frieden zu finden, wohin soll ich wenden, am elenden Stab?“ Im übrigen herrscht das rhythmisch sehr abwechslungsreiche Arioso vor, das in der Begleitung einen großen Reichtum von Farben und Formen aufweist. Das Ganze ist viel einheitlicher als z. B. die „Klage der Ceres“, vielleicht gerade durch diesen ausgesprochenen Ariosocharakter. Durch diese Einheitlichkeit kommen die musikalischen Schönheiten unbeeinträchtigt zur Geltung. Der Schluß, „steig empor, o Morgenrot“, ist wie im „Ritter Toggenburg“ im dreiteiligen Takt, wie in der „Klage der Ceres“ etwas konventionell opernmelodisch, erhebt sich aber gegen den Schluß zu poetischer Schönheit. Zu dem *D*-Dursatze „Sei, Licht, mir gesegnet“ vergleiche man die zu Hölty Nr. 17 gemachte Anmerkung. Diese Komposition hat in derjenigen von Zumsteeg (Kl. B. u. L. V, 48) einen bedeutenden Vorläufer. Auch Zumsteeg bringt eine Kette von Ariosi, mit zum Teil bemerkenswert tonmalerischer Begleitung (Str. 2 u. 3). Die letzten Strophen sind schwächer, woran auch die Ausweichung nach *Es*-Moll („Totenflur“) nichts ändert.

26. Laura am Klavier.

1. Bearbeitung: IV, 41, Nr. 193a.
2. Bearbeitung: IV, 46, Nr. 193b.

Komponiert März 1816.

Wenn dein Finger durch die Saiten meistert.

Durchkomponiert.

Die erste Bearbeitung steht in *E*-Dur, die zweite in *A*-Dur. Sie weisen auch sonst in der Begleitung erhebliche Verschiedenheiten auf. Das Klavierspiel Lauras ist in beziehungsvoller

Weise tonmalerisch wiedergegeben. Schillers Verzückung allerdings ist aus diesem zarten Gesäusel nicht ganz verständlich. Besonders bemerkenswert ist die Stelle: „lieblich itzt, wie über glatten Kieseln silberhelle Fluten rieseln“. In der zweiten Bearbeitung ist das Klavierspiel Lauras in 13 Takten als Vorspiel und Nachspiel des ganzen Liedes ausgeführt, während die erste nur 6 Takte Vorspiel und gar kein Nachspiel aufweist (außer den zwei Kadenztakten); dagegen ist es als Gesangsmelodie fortgelassen. Die Rezitative weichen stark voneinander ab. Strophe 2 ist in der zweiten, Strophe 4 dagegen melodisch und in der charakterisierenden Begleitung in der ersten Bearbeitung wertvoller.

1. Bearbeitung.	2. Bearbeitung.
Vorspiel von 6 Takten (Klavierspielthema).	Vorspiel von 13 Takten (Klavierspielthema).
Str. 1 Rezitativ.	Rezitativ.
„ 2 Arioso (Klavierspielthema).	Arioso (neue, einfachere Kantilene).
„ 3 Arioso u. v. Zeile 5 an Rezitativ.	Arioso u. v. Zeile 5 an Rezitativ. Melodisch vereinfacht, ohne gewaltsame Modulation.
„ 4 ganz freies Arioso.	Ganz freies Arioso, weniger charakteristisch.
„ 5 (Halbstrophe) Arioso.	(Halbstrophe) Arioso.
„ 6 (Halbstrophe) Rezitativ.	(Halbstrophe) Rezitativ, ausdrucksvoller.
Nachspiel von 2 Takten..	Nachspiel von 13 Takten (Klavierspielthema).

27. Des Mädchens Klage. IV, 52, Nr. 194.
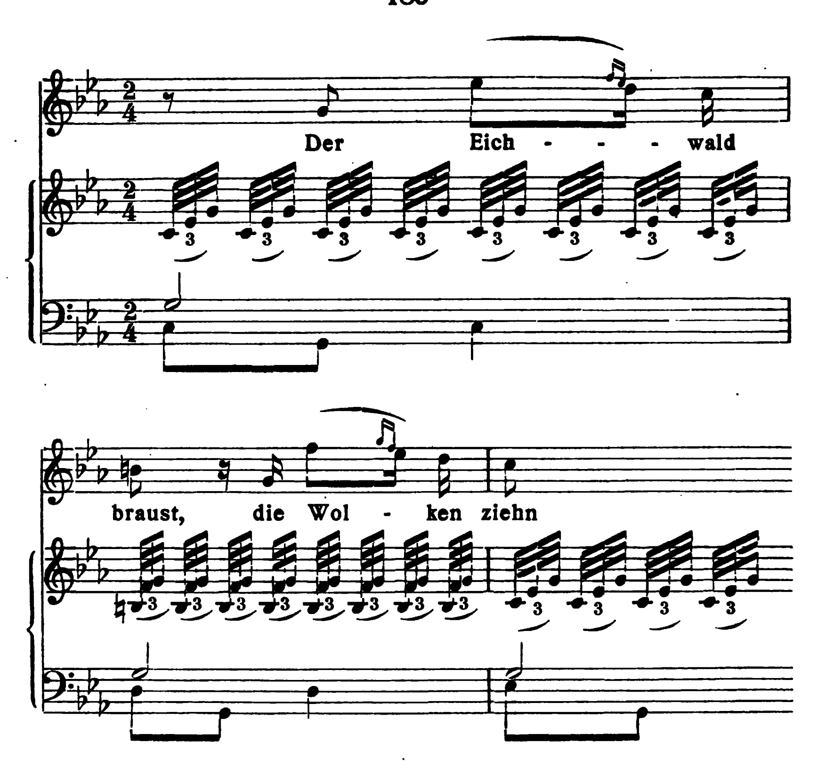
Komponiert März 1816. Dritte Bearbeitung.

Vergleiche Bd. I, 16, Nr. 2, sowie Bd. II, 104 und 106, Nr. 67a und 67b.

Der Eichwald brauset.

Strophenlied.

Diese Bearbeitung ist melodisch von geringerem Reiz, als die zweite, bekannte, aber das „Brausen des Eichwalds“ ist durch die Begleitung charakteristischer noch zum Ausdruck gebracht.



Ohne Zweifel ist die zweite der drei Bearbeitungen die wertvollste.

28. Die Entzückung an Laura. IV, 54, Nr. 195.
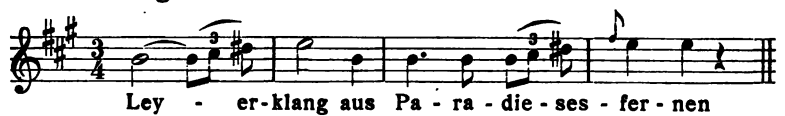
Komponiert März 1816.

Laura, über diese Welt zu flüchten.
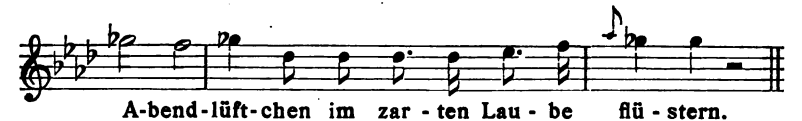
Strophenlied.

Schubert hat zwei poetische Strophen zu einer musikalischen zusammengezogen. Sehr auffallend ist der parallele Wechsel der Melodik: die ersten drei Zeilen jeder poetischen Strophe sind diatonisch, die letzten drei weisen auffallende chromatische Zwischenstufen auf. Das ganze Lied ist von großem melodischen Reiz. Die Stelle: „in meine Blicke flimmt" erinnert an eine bekannte Stelle aus Schuberts „Ave Maria". Es findet sich ein Entwurf zu diesem Liede (durchkomponiert, unvollendet) Bd. X, 119, Nr. 597 vom August 1817. Dieses Bruchstück kann keine größere Bedeutung beanspruchen.

Man vergleiche die Stelle:



mit der aus der Adelaide (Matthisson, Bd. I, 169).



In beiden Stellen wird ein fernes leises Geräusch versinnbildlicht.
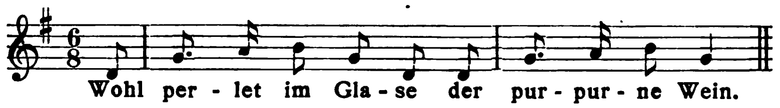
Es ist wichtig, die Komposition dieses Gedichts von Zumsteeg zu vergleichen: Kl. B. und L. VI, 40. Zumsteeg bringt das fast doppelt so lange Gedicht der Urfassung unter Zuhilfenahme des Melodrams. (Siehe Schillers Werke, Säkularausgabe, I, 346.)

29. Die vier Weltalter. IV, 56, Nr. 196. Als Opus 111, Nr. 3 erschienen.

Komponiert März 1816.

Wohl perlet im Glase der purpurne Wein.

Strophenlied von einfacher Struktur. Charakter eines Studentenliedes.



Ein prächtiges, volkstümliches Stück, für Kommerse geeignet. 12 Strophen.

30. Gruppe aus dem Tartarus. V, 144, Nr. 328. Als Opus 24, Nr. 1 erschienen.

Komponiert September 1817.

Horch, wie Murmeln des empörten Meeres.

Durchkomponiert und eine der genialsten Schöpfungen des Meisters. Verwendung übermäßiger und verminderter Dreiklänge und überraschend moderne Verwendung der Chromatik, die die ganze Anlage des Stückes beherrscht[1]. In diesem Lied ist, wie in der ganz reifen

[1] Siehe Allg. Teil, S. 54 u. 55.

Zeit, z. B. in den Heinegesängen, Rezitativ und arioser Gesang unlösbar verschmolzen. Großer Unterschied gegen Stücke, wie „Klage der Ceres". Die Singstimme steigt von *d* chromatisch bis *b* auf; die Stufe *es* wird durch eine viertaktige Ausweichung nach *As*-Moll unterbrochen. Auch die zweite und dritte Strophe zeigen den chromatischen Anstieg: *d-es-e-f-fis-g*. Weiter: „hohl sind ihre Augen" *es-e-f-fis*— und nun der Stillstand: *Fis*-Moll: schildert den Trauerlauf. Strophe 3 *cis-d-es-e-f-g* (*C*-Moll V). Die Posaunen des Gerichts tönen in den Oktaven an. Der Schluß „Ewigkeit" steht in den majestätischen Dreiklängen als Kontrast da zu dem chromatischen Drängen des ganzen Liedes. Die „Sense des Saturn" und deren Zerbrechen wird durch die alterierten Akkorde (*Des*-Dur, *Cis*-Dur) charakterisiert, die dem *C*-Dur bzw. *C*-Moll (als Ewigkeitstonart) weichen müssen.

31. Elysium. V, 149, Nr. 329.

Komponiert September 1817.

Vorüber die stöhnende Klage.

Durchkomponiert.

Voll genialer Einzelheiten, maßvoll in den Mitteln und unerschöpflich in melodischer Erfindung. Operneinflüsse, speziell starke Anklänge an Mozart, sind festzustellen. Das Rezitativ fehlt ganz. Jede poetische Strophe bildet eine musikalische Episode für sich; bei Strophe 1 und 2 ist für jede die dreiteilige Liedform gewählt. Strophe 3 „unendliche Freude" und Strophe 5 „dessen Fahne Donnerstürme wallte", sind ganz repetiert, und zwar, was Schubert liebt, in anderer Tonart. Strophe 6 bildet wieder das typische Finale: stark an Gluck und Mozart angelehnt. Vergleiche: „Klage der Ceres", „Der Flüchtling". Die Tonmalerei der Begleitung ist äußerst bedeutend, namentlich die Kontraste der Schillerschen Antithesen („unendliche Freude — trauerndes Leid", „Berge bebten" — „schläft hier linde") fein herausgearbeitet. Modulatorisch interessiert besonders der Übergang von der 2. zur 3. Strophe (*A*-Dur — *F*-Dur — *Des*-Dur) und die entsprechende Wiederholung (*Fis*-Dur — *D*-Dur).
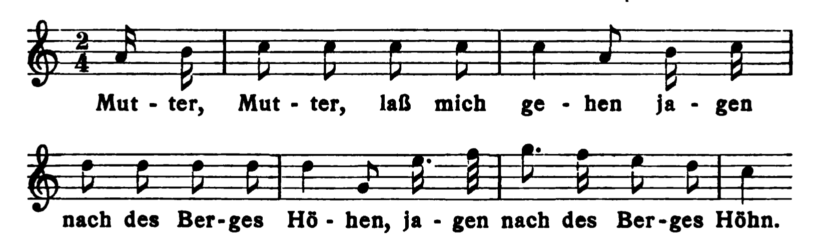
32. Der Alpenjäger. V, 168, Nr. 332. Als Opus 37, Nr. 2 erschienen. L. F. Schnorr von Karolsfeld gewidmet.

Komponiert Oktober 1817.

Willst du nicht das Lämmlein hüten?

Gemisch von strophischem und durchkomponiertem Lied.

Strophe 1—3 und Strophe 4—6 unter sich identisch, ebenso 7 erste Hälfte; Strophe 7 zweite Hälfte ist rezitativisch (das Auftreten des Geistes). Strophe 8 Arioso: neue Melodie. Die Stimme des Knaben und der Mutter sind in der Begleitung scharf auseinander gehalten. Die Stimme des Knaben:



klingt an den „Wegweiser“ an. In Strophe 4—6 wird die Jagd des Knaben in der Begleitung und Singstimme ebenso realistisch (Jagdhörner) geschildert, wie in Strophe 1—3 die ängstliche alte Mutter mit dem Thema, das auf Haydn-Mozartsche Sonatinen hinweist. Am schwächsten ist die Stimme des Geistes ausgefallen, die sich in eine einfache, nichtssagende *A*-Dur-Kantilene auflöst. Überhaupt ist die Komposition als Ganzes unbedeutend und ohne einen einzigen Zug von Interesse. Das Gedicht ist für die Komposition völlig ungeeignet.

33. Der Kampf. V, 171, Nr. 333. Als Opus 110 erschienen. Komponiert November 1817.

Nein, länger werd' ich diesen Kampf nicht kämpfen!

Durchkomponiert.

Für eine Baßstimme komponiert. Eine sehr bedeutende Komposition. Der große Zug Schillers ist vollkommen erfaßt. Vergleiche dazu „Sehnsucht“ — „Ach aus dieses Tales Gründen“, zweite Bearbeitung. Die chromatische Steigerung bei: „hier ist dein Kranz“ und fgg. weist auf die „Gruppe aus dem Tartarus“ hin. Die *Fis*-Dur-Stelle bei: „und laß mich sündigen“ ist genial. Man beachte bei „den tiefen Fall“ den Dezimensprung nach unten. Die Frage: „gibt's einen andern schönern Lohn als dich, als das Verbrechen, das ich ewig fliehen sollte“, ist von Schubert mit „Rezitativ“ überschrieben; doch gehören die meisten Partieen des Liedes dem Recitativo accompagnato an, namentlich Strophe 1, 2, 5 und 6, auch Teile von 3 und 4.

Das Arioso ist hier sehr zurückgedrängt; es findet sich am reinsten in der Stelle: „sie sieht den Wurm an meiner Jugendblüte nagen“, die sehr schwach ist.

34. Thekla. Eine Geisterstimme. Zweite Bearbeitung.

1. Fassung: V, 177, Nr. 334a.

2. Fassung: V, 178, Nr. 334b. Als Opus 88, Nr. 2 erschienen.

Komponiert November 1817.

Wo ich sei, und wo mich hingewendet.

Strophenlied.

Siehe das zu Nr. 5 der Schiller-Lieder Gesagte. Diese beiden Fassungen unterscheiden sich dadurch, daß die zweite ein Vorspiel hat und außerdem für Strophe 2, 4 und 6 eine Melodie hinzugefügt ist, die fast mit der ursprünglichen identisch ist. Die Tonart der ersten Fassung (*Cis*-Moll) ist natürlich derjenigen der zweiten (*C*-Moll) bei weitem vorzuziehen. Was Schubert hier für Geisterwirkungen durch den psalmodierenden Charakter der den Quartumfang nicht überschreitenden Singstimme sowie durch den Wechsel von Dur und Moll erreicht wurde schon oben angedeutet.

35. Sehnsucht. Zweite Bearbeitung.

1. Fassung: VI, 23, Nr. 357a.

2. Fassung: VI, 29, Nr. 357b. Als Opus 39 erschienen.

Komponiert 1819.

Vergleiche das zu Nr. 4 der Schiller-Lieder Gesagte.

Ach, aus dieses Tales Gründen.

Durchkomponiert.

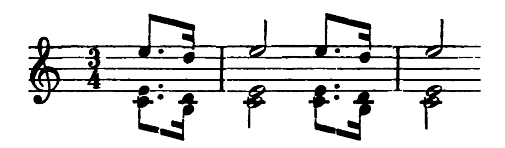
Die erste Fassung dieser zweiten Bearbeitung ist für Baßstimme, die zweite für Tenorstimme notiert. Sie weisen bis auf minimale Änderungen in den Füllstimmen der Begleitung keine Unterschiede auf. Eine der größten Schöpfungen Schuberts. Die Charakteristik der Harmonieen, der leichten Winde, des Stromes Toben, sind eine ganz reife Meisterschöpfung. Der Schluß „frisch hinein und ohne Wanken“ stimmt mit der Fassung von 1813 überein, während sonst sich keine Ähnlichkeiten ergeben. Dort nahm das Rezitativ eine ausgedehnte Stellung ein, hier ist alles einheitlich gestaltet. Es ist dieses Lied in der späteren Bearbeitung, gegen die frühere gehalten, ein Beweis dafür, wie Schubert das Rezitativ später organisch in die Melodie eingliederte.

36. Hoffnung. VI, 36, Nr. 358. 2. Bearbeitung. Vgl. III, 4, Nr. 106. Als Opus 87, Nr. 2 erschienen.
Komponiert 1819.
Es reden und träumen die Menschen viel.
Strophenlied.
Die erste Bearbeitung, auch Strophenlied, ist ebenfalls einfach, steht aber an künstlerischem Wert dieser zweiten Bearbeitung nach. Ganz besonders sei erwähnt das Vor- und Nachspiel, sowie die wundervoll-schwermütige *Des*-Dur-Modulation (mit mitgehender Baßstimme) bei den Worten „die Welt wird alt und wird wieder jung“ als besonders schönes Beispiel für Schuberts ungezwungenes Modulieren im Rahmen des einfachsten Strophenliedes.

37. Der Jüngling am Bache. Dritte Bearbeitung.
1. Fassung: VI, 40, Nr 359b.
2. Fassung: VI, 38, Nr. 359a. Als Opus 87, Nr. 3 erschienen.
Beide komponiert April 1819.
Strophenlied.
Die ursprüngliche Fassung steht in *D*-Moll, die spätere in *C*-Moll. Melodie und Begleitung beider Fassungen weisen einige unwesentliche Abweichungen auf; die ursprüngliche hat in der zweiten Hälfte der Strophe Sextolenbegleitung und am Schlusse den unmotivierten Oktavensprung der Melodie. Vergleiche das zu den Nummern 3 und 12 der Schiller-Lieder Gesagte. Schwermütiger Grundton. Das Lied ist sehr zart und fein, aber durch die erste Bearbeitung weit übertroffen; doch wertvoller als die zweite in *F*-Moll. Von besonderer Schönheit ist die Modulation bei den Worten: „treiben in der Wellen Tanz“ und der resignierte Rückgang zur Haupttonart.

38. Fragment aus: Die Götter Griechenlands.
1. Fassung: VI, 76, Nr. 371a.
2. Fassung: VI, 78, Nr. 371b.
Beide November 1819 komponiert.
Schöne Welt, wo bist du?
Variiert strophisches Lied.
Eine geniale Schöpfung, namentlich in der Einfachheit und in dem Wechsel von Dur und Moll. In den beiden Fassungen ganz geringe Abweichungen (Zwischenspiel verändert). Der Höhepunkt ist der sehnsüchtige Refrain: „schöne Welt, wo bist

du?“ mit der echt Schubertschen Wendung von der vierten zur fünften Stufe:



Schubert hat aus dem sechzehnstrophigen Gedichte nur die zwölfte Strophe komponiert und diese als zweistrophiges Gebilde behandelt, an deren Schluß er Zeile 1 und 2 wiederholt und zwar notengetreu. An den Schluß des Ganzen stellt er nochmals die einleitende Frage: „Schöne Welt, wo bist du?“ Diese Frage gibt dem Liede eine Art von Rondoform. Von hervorragenden Einzelheiten sei namentlich noch auf die Echowirkung zwischen Gesang und Klavier zur Darstellung des „Schattens“ hingewiesen.

39. Das Geheimnis. VII, 125, Nr. 431. Zweite Bearbeitung. Vgl. III, 2, Nr. 105.

Komponiert Mai 1823.

Sie konnte mir kein Wörtchen sagen.

Variiert strophisches Lied.

Die Anlage des bedeutenden, an Schönheiten reichen Liedes ist folgende:

Strophe 1 entspricht genau Strophe 4.

Strophe 2, in ihrer ersten Hälfte in Begleitung und Melodie abweichend, schildert das „verworrne Sausen des geschäftigen Tags“. Die zweite Hälfte dieser und der 3. Strophe entsprechen bis auf den Wechsel von *G*-Moll und *G*-Dur genau den zweiten Hälften von Strophe 1 und 4.

40. Der Pilgrim. VII, 130, Nr. 432. Als Opus 37, Nr. 1 erschienen. L. F. Schnorr von Karolsfeld gewidmet.
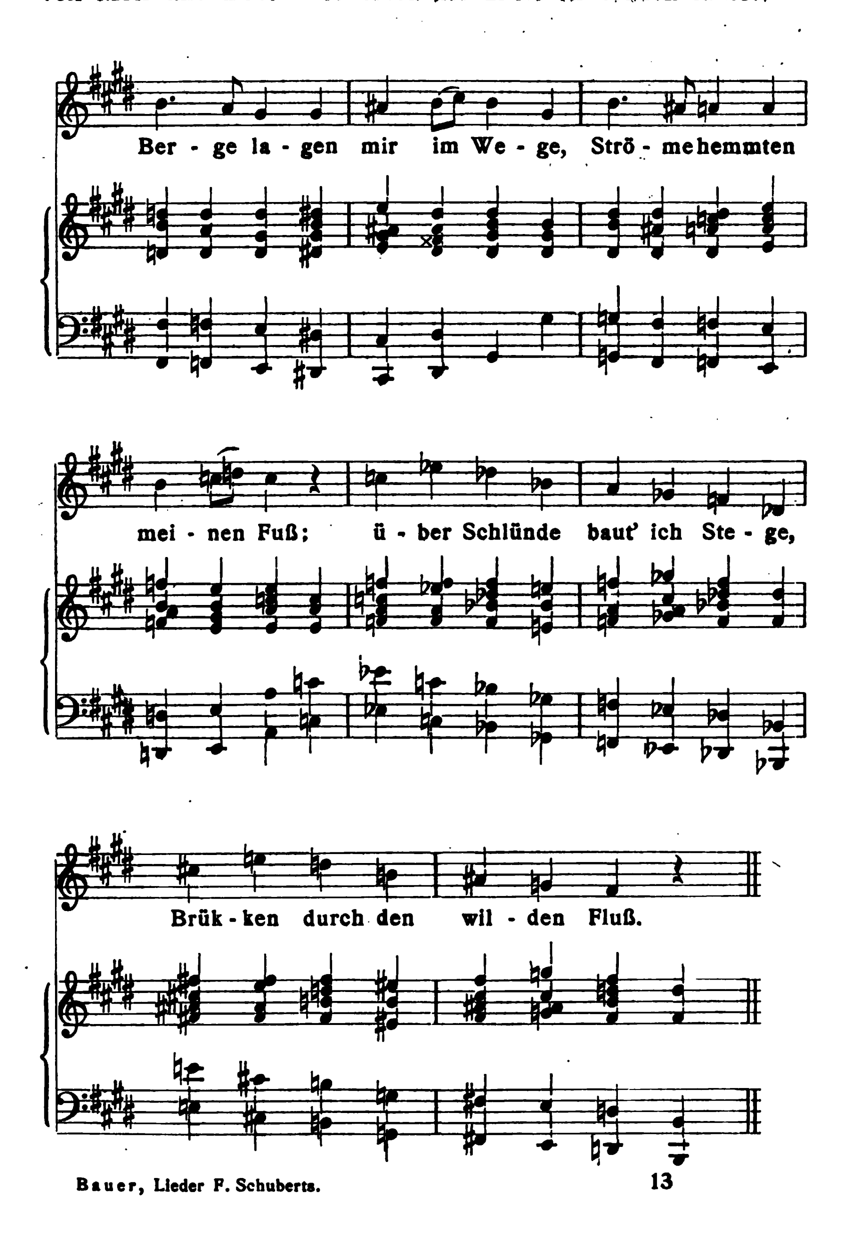
Komponiert Mai 1823.

Noch in meines Lebens Lenze.

Variiert strophisch.

In seiner feierlichen Einfachheit an den Kreuzzug (Bd. IX, 114, Nr. 549) erinnernd. Die bedeutendsten Stellen: „über Schlünde baut ich Stege, Brücken durch den wilden Fluß“ sowie die Stelle: „vor mir liegts in weiter Leere“ (die „Leere“ wird durch die enharmonische Verwechslung im Basse *F-Eis* und die weiten

Oktavlagen geschildert), „näher bin ich nicht dem Ziel"; ferner der Schluß: „und das Dort ist niemals hier" mit dem Wechsel von Moll und Dur. Die erste der zitierten Stellen lautet:



Das Lied ist dreiteilig mit einer Coda. Erster Teil: Str. 1—4. Zweiter Teil: Str. 5 und 6. Dritter Teil: Str. 7 und 8. Coda: Str. 9. — Str. 1 = Str. 3 = Str. 7, Str. 2 = Str. 4. Anfang von Str. 5 = Anfang von Str. 8. Str. 1—4, 5, 7 sind tonal einfach. Str. 6 und 8 zeigen als Kontrast sehr starke Modulationen, die zur Schilderung der Hemmnisse dienen. Das Lied steht unter Schuberts Schiller-Liedern mit an erster Stelle.

41. Dithyrambe. VIII, 14, Nr. 457. Als Opus 60, Nr. 2 erschienen.

Komponiert 1823.

Nimmer, das glaubt mir, erscheinen die Götter.

Strophenlied.

Für eine Baßstimme notiert. Ein Meisterwerk in rhythmischer und melodischer Beziehung. Die köstlichen Oktavensprünge, die immer wiederkehren, charakterisieren den weinfrohen Mann. Ebenso charakteristisch ist die *D*-Dur-Ausweichung „Phöbus, der Herrliche, findet sich ein“ und die Schlußdehnung des Wortes: „Halle“. Hier knüpfen folgende Goethe-Lieder Hugo Wolfs direkt an: Westöstlicher Divan, Aus dem Schenkenbuch: „Ob der Koran von Ewigkeit sei“, „Trunken müssen wir alle sein“, „Sie haben wegen der Trunkenheit“, „Was in der Schenke waren heute“.

II. Buch.

Abkürzungen.

G. W. J. A. = Goethes Werke, Jubiläumsausgabe, Stuttgart und Berlin, J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger.

Friedlaender D. L. = Das deutsche Lied im XVIII. Jahrhundert, Stuttgart und Berlin 1902. J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger.

Friedlaender G. v. G. i. K. s. Z. Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen. (Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. XI. Weimar 1896.)

D. L. V. = Deutscher Liederverlag. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Loewe = Carl Loewes Werke, Gesamtausgabe der Balladen usw. von Runze. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Bd. XI u. XII Goethe und Loewe.

Zelter = Zelters Lieder, Balladen und Romanzen. Berlin, im Industrie-Comptoir.

Zumsteeg, Kl. B. u. L. = Kleine Balladen und Lieder, 7 Hefte. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Reichardt, L. O. usw. = Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen. 4 Abteilungen. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Goethe.

Goethe hat mit seiner Lyrik alle Liederkomponisten in einem Zeitraum von 150 Jahren von Breitkopf bis Streicher in Atem gehalten, eine Tatsache, die an sich schon von größtem kulturhistorischem Interesse ist. Wohl haben wir die Erscheinung zu verzeichnen, daß ältere Dichter, so z. B. Hölty, die Schubert und seine Vorläufer beschäftigten, in neuester Zeit wieder zu neuem Leben gelangen (Brahms); doch kein Dichter der deutschen Literatur hat eine solche Kontinuität des musikalischen Nachdichtens aufzuweisen, wie Goethe. Das beweisen die Schöpfungen von Reichardt, Zelter, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Liszt, Loewe, Wolf. Man kann sagen, daß alle diese Komponisten nach der einen oder nach der anderen Seite eine Steigerung der Intensität ihres Schaffens zeigen, sobald sie sich mit Goethe beschäftigen. Es hängt dies mit der Eigenschaft

Goethescher Lieder zusammen, daß sie so viel musikalische Momente enthalten, um auf jeden Musiker rhythmisch und klanglich anregend zu wirken, und doch nicht zu sehr, wie manche Gedichte der neuen und neuesten Zeit, die mit Klang und Kolorit bereits so gesättigt sind, daß dem Tonsetzer keine weitere Steigerung mehr möglich ist. Diese Eigenschaft Goethescher Lieder und Gesänge ist deswegen so besonders merkwürdig, weil Goethe selbst von sehr begrenztem musikalischen Empfinden war: er hatte nicht so viel phantasiemäßiges Verständnis für die Tonkunst, wie Schiller, sondern nur Freude an der Musik im allgemeinen. Die Nichtbeachtung Schubertscher Werke, die Schwierigkeit, sich in Beethoven hineinzufinden, sind dafür Beweise genug. Um so stärker ist der spezifisch musikalische Charakter seiner Gedichte hervorzuheben. Um Schuberts Leistungen auf dem Goethe-Gebiete zu beurteilen, ist ein genaues Studium der Lieder von Reichardt und Zelter unerläßlich. Stücke, wie die „Rastlose Liebe“, „Mignon“, oder „Prometheus“ von Reichardt, wie „Gretchen am Spinnrade“, den „Erlkönig“, den „König in Thule“, „An Mignon“ und „Über allen Gipfeln ist Ruh“ von Zelter, wie das Mignon-Lied: „Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen“ von Zumsteeg, muß man kennen, um beurteilen zu können, was vor Schubert geleistet worden ist und worin er über seine Vorgänger hinausgeht. Die Reihe der 68 Schubertschen Goethe-Lieder eröffnet das mit 17 Jahren geschriebene Lied: „Gretchen am Spinnrade“. Es ist das erste Mal bei Schubert, daß eine tonmalerische Figur gleichsam als Leitmotiv das ganze Lied organisch durchzieht und koloristisch zum Ausdruck der verschiedensten Stimmungen verwandt wird. Dadurch wird dem Hörer eine Grundstimmung erregt und wachgehalten: ein poetisches Bild (hier das Sausen des Spinnrades) gibt die musikalische Grundlage, und das ist die Basis, auf der die ganze Fortentwickelung des Liedes im 19. Jahrhundert beruht, und vielleicht auch das Moment, durch welches sich das moderne Lied endgültig von der Kantatenform getrennt hat. Ein Überblick über die Schubertschen Goethe-Lieder läßt uns folgende Stilgattungen unterscheiden, welche in den nachstehenden Tabellen genau ausgeführt sind:

Balladen: hier kommen eigentlich nur „Der Sänger“ und „Der Erlkönig“ in Betracht, während „Der Fischer“ und „Der

Gott und die Bajadere“ als einfache Strophenlieder den Gehalt des Gedichtes in keiner Weise erschöpfen. Doch wäre zweifellos „Johanna Sebus“ eine ganz große Schöpfung geworden, deren Nichtvollendung wir auf das Lebhafteste beklagen müssen.

Romanzen: hier sind „Der Schatzgräber“ und „Geistesgruß“ hervorzuheben.

Liebeslieder: den 5 Balladen und 4 Romanzen stehen 21 ernste und 4 heitere Liebeslieder gegenüber. Es genügt, Lieder wie: „Trost in Tränen“, „Schäfers Klagelied“, „Erster Verlust“, „Der Musensohn“, „Versunken“, „Geheimes“, „An die Entfernte“, zu nennen, um sich einen Begriff von dem Werte dieser Schöpfungen zu machen. Unterschätzt worden sind bisher die heiteren Liebeslieder, die alle 4 innerhalb ihrer Grenzen als wertvoll zu bezeichnen sind.

Gesellige und volkstümliche Lieder: während von den geselligen und volkstümlichen Liedern nur je 2 vorliegen, darunter aber Schätze wie: „Heidenröslein“ und „Schweizerlied“, spielen die

Religiösen und philosophischen Gesänge neben den Liebesliedern die größte Rolle. Zeitlich fallen sie in ihren Gipfelpunkten („An Schwager Kronos“, „Ganymed“, „Prometheus“, „Grenzen der Menschheit“) hinter die erste große Blüte der Liebeslieder, freilich mit Ausnahme der Gesänge aus Wilhelm Meister. Von den Liedern, die reine

Naturstimmungen wiedergeben, sind: „Meeresstille“ und „Auf dem See“ die bedeutendsten. Einer gesonderten Betrachtung bedürfen die Gesänge aus „Wilhelm Meister“, mit denen sich Schubert den größten Teil seiner Schaffenszeit auseinandergesetzt hat, wie aus der nachstehenden Übersicht hervorgeht. Eine geringe Rolle spielen die Gesänge aus dem „Faust“, wenn wir vom „Gretchen am Spinnrade“ absehen.

In formaler Beziehung können wir bei den Goethe-Liedern 4 Gruppen unterscheiden: reine Strophenlieder (19), variiert strophische Lieder (18), gemischte Lieder im älteren Stil (Verbindung von Rezitativ und Arioso) (3) und endlich durchkomponierte Lieder (28), darunter 5 einstrophige. Es unterliegt nun gar keinem Zweifel, daß die zweite und vierte Kategorie, d. h. die der variiert strophischen und der durchkomponierten Lieder die wertvollsten Schöpfungen aufweisen. Auch bei Goethe ist wieder der formale Entwickelungsprozeß Schuberts in folgender

Weise festzustellen: Schuberts Ausgangspunkte sind einerseits das reine Strophenlied älteren Stils, anderseits die gemischte, aus Rezitativ und Arioso zu gleichen Teilen bestehende Solokantate. Schubert ringt sich zu einer Vermählung beider Formen in dem variiert strophischen Liede durch, das vom ersten Typus die musikalisch einheitliche Gestaltung der Strophen, vom zweiten den harmonischen und rhythmischen Reichtum der Begleitung und die dadurch erzeugte Differenzierung der Stimmungen entnimmt. Den Beweis hierfür erbringen in erster Linie die Lieder aus „Wilhelm Meister", sodann „An den Mond" (zweite Bearbeitung), „An die Entfernte" und „Geheimes". Nur dort, wo auch der Dichter die rein hymnische Form gewählt hat, wie in „Ganymed", „Prometheus" und „Grenzen der Menschheit" sowie „An Schwager Kronos", mußte sich auch der Tondichter von jeder strophischen Gebundenheit loslösen, um zu einer rein rhapsodischen Wiedergabe zu gelangen. Es ist ein großer Schritt von den lyrischen Monodien Schillers zu diesen trotz aller Freiheit völlig organisch gestalteten, zum Teil leitmotivisch gestützten Gesängen, in denen das Rezitativ, ganz ähnlich wie in den Heineschen Gesängen vom Jahre 1828 organischer Bestandteil der Gesangskantilene wird. Daß die frei hymnischen Gesänge in Bezug auf Harmonik, Chromatik und Deklamation mit zu den kühnsten Schöpfungen Schuberts gehören, wird in den Einzelanalysen näher ausgeführt werden.

Besonders wichtig ist es aber, auf die noch nicht genug gewürdigte Tatsache hinzuweisen, wie in den volkstümlichen Liedern und den heiteren Liebesliedern Schubert das volkstümliche Element mit feinster Ausführung der Begleitung und Charakterisierung jeder kleinsten textlichen Einzelheit verbindet. Daraufhin studiere man: „Wer kauft Liebesgötter?", „Der Goldschmiedgesell", „Schweizerlied", „Die Spinnerin".

Es erscheint nicht ohne Wert, auf Schuberts Verhältnis zu den übrigen Goethe-Komponisten noch kurz einzugehen. Nicht erreicht hat er Zelter im „König von Thule", zum mindesten nicht übertroffen Reichardt in der „Rastlosen Liebe". In „Gretchen am Spinnrade", ebenso im „Erlkönig" hat er bedeutende Nebenbuhler in Loewes wenig bekannten Kompositionen. In „Wonne der Wehmut" ist er von Beethoven übertroffen worden, während er dessen „Adelaide" nach der rein lyrischen Seite hin in den Schatten stellt. „Der Sänger",

„Der Rattenfänger", sind Hugo Wolf besser gelungen, ebenso: „Kennst du das Land"; in „Prometheus" ist ihm Wolf ein Nebenbuhler. Über das Verhältnis von Schubert, Schumann und Wolf in den Harfner-Liedern wird noch besonders zu sprechen sein. Aber in Gesängen, wie: „Der du von dem Himmel bist", „Heidenröslein", „Füllest wieder Busch und Tal", „An die Entfernte", „Schwager Kronos", „Ganymed", „Grenzen der Menschheit" und in einer Reihe von Gesängen aus „Wilhelm Meister" hat Schubert das letzte Wort gesprochen.

Die Universalität Goetheschen Geistes findet sich bei Schubert ebensosehr im kleinsten melodischen Gebilde, wie in der größten Hymne, ebensosehr in der liebevollen Versenkung in das kleinste gemütvolle Detail, wie im genialen Erfassen größten dithyrambischen Schwunges, oder verzehrender Liebesleidenschaft, ebensosehr in treuherzig volkstümlicher Weise wie in tiefgründig-philosophischer Weltanschauung wieder.

Stilgattungen[1].

1. Balladen.

7. Der Sänger.
14. Der Fischer.
17. Der Gott und die Bajadere.
36. Erlkönig.
73. Johanna Sebus (Fragment).

2. Romanzen.

18. Rattenfänger.
19. Schatzgräber.
32. Geistesgruß.
46. Der König in Thule.

3. Liebeslieder und Verwandtes.

Ernste.

2. Nachtgesang.
3. Trost in Tränen.
4. Schäfers Klagelied.
5. Sehnsucht.
8. Am Flusse.
9. An Mignon.
10. Nähe des Geliebten.
11. Freudvoll und leidvoll.
15. Erster Verlust.
23. Wonne der Wehmut.
35. Rastlose Liebe.
47. Jägers Abendlied.
51. Die Liebende schreibt.
53. Versunken.
54. Geheimes.
58. Suleika I.
59. Suleika II.
60. Der Musensohn.
61. An die Entfernte.

[1] Die vorgedruckten Zahlen beziehen sich auf die chronologische Reihenfolge der Lieder in den Analysen.

62. Am Flusse.
63. Willkommen und Abschied.

Heitere.

24 Wer kauft Liebesgötter?
25. Die Spinnerin.
26. Liebhaber in allen Gestalten.
28. Der Goldschmiedgesell.

4. Gesellige Lieder.

16. Tischlied.
21. Bundeslied.

5. Volkstümliche Lieder.

20. Heidenröslein.
27. Schweizerlied.

6. Religiöse und philosophische Lieder.

33. Hoffnung.
48. An Schwager Kronos.
50. Ganymed.
52. Prometheus.
55. Grenzen der Menschheit.
13. u. 64. Wanderers Nachtlied.
70. u. 72. Mahomets Gesang. (Fragment.)

7. Naturstimmungen und Verwandtes.

12. Meeresstille.
22. u. 34. An den Mond.
49. Auf dem See.
69. Gesang der Geister über den Wassern. (Fragment.)

Gesänge aus: „Wilhelm Meister“.

29. Nur wer die Sehnsucht kennt.
30. Kennst du das Land.
31. Wer sich der Einsamkeit ergibt.
37. Wer sich der Einsamkeit ergibt.
38. An die Türen will ich schleichen.
39. Wer nie sein Brot mit Tränen aß.
40. Wer nie sein Brot mit Tränen aß.
41. Wer sich der Einsamkeit ergibt.
42. Wer nie sein Brot mit Tränen aß.
43. An die Türen will ich schleichen.
44. Nur wer die Sehnsucht kennt.
45. Nur wer die Sehnsucht kennt.
56. Heiß mich nicht reden.
57. So laßt mich scheinen.
65. Nur wer die Sehnsucht kennt.
66. Heiß mich nicht reden.
67. So laßt mich scheinen.
68. Nur wer die Sehnsucht kennt.

Zur Erläuterung der Harfnergesänge.

I. Wer sich der Einsamkeit ergibt.

31. III/187. Ursprüngliche Bearbeitung.
37. IV/181. Andere Bearbeitung.
*41. IV/189. Der vorigen im wesentlichen gleiche Fassung.

II. An die Türen will ich schleichen.

38. IV/184. Ursprüngliche Bearbeitung.
*43. IV/196. Der vorigen im wesentlichen gleiche Fassung.

III. Wer nie sein Brot mit Tränen aß.

39. IV/186. Ursprüngliche Bearbeitung.
40. IV/187. Zweite, andere Bearbeitung.
*42. IV/192. Dritte, wieder andere Bearbeitung.

* bedeutet: als Opus 12 veröffentlicht.

Zur Erläuterung der Mignon-Lieder.

I. Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen.

56. VI/189. Ursprüngliche Bearbeitung.
*66. VIII/169. Zweite, andere Bearbeitung.

II. So laßt mich scheinen, bis ich werde.

57. VI/191. Ursprüngliche Bearbeitung.
*67. VIII/172. Zweite, andere Bearbeitung.

* bedeutet: als Opus 62 Nr. 2 und 3 veröffentlicht.

III. Kennst du das Land.

30. III/155. Nur eine Bearbeitung.

IV. Nur wer die Sehnsucht kennt.

29. III/126. Ursprüngliche Bearbeitung.
29. III/128. Etwas veränderte und transponierte Fassung.
44. IV/198. Zweite, andere Bearbeitung.
45. IV/200. Dritte, wieder andere Bearbeitung.
*65. VIII/166. Vierte, wieder andere Bearbeitung. (Duett.)
*68. VIII/174. Fünfte, wieder andere Bearbeitung.

* bedeutet: als Opus 62 Nr. 1 und 4 veröffentlicht.

Gesänge aus: „Faust“.

1. Gretchen am Spinnrade.
6. „Wie anders Gretchen . . .“.
71. Ach neige, du Schmerzensreiche.

Gesänge aus dem „Westöstlichen Divan“.

53. Versunken.
54. Geheimes.
58. Suleika I.
59. Suleika II.

Formgattungen.

Reine Strophenlieder (19).

2.	Nachtgesang	I/197.
9.	An Mignon	II/60.
10.	Nähe des Geliebten	II/62.
14.	Der Fischer	II/171.
16.	Tischlied	II/182.
17.	Der Gott und die Bajadere	III/32.
18.	Der Rattenfänger	III/34.
20.	Heidenröslein	III/37.
21.	Bundeslied	III/38.
22.	An den Mond	III/40.
24.	Wer kauft Liebesgötter?	III/43.
25.	Die Spinnerin	III/44.
26.	Liebhaber in allen Gestalten	III/46.
27.	Schweizerlied	III/48.
28.	Der Goldschmiedgesell	III/49.
39.	Wer nie sein Brod. (Erste Bearbeitung.)	IV/186.
46.	Der König in Thule	IV/202.
47.	Jägers Abendlied	IV/203.
62.	Am Flusse	VII/56.

Gemischte Lieder (Rezitativ und Arioso) (3).

5.	Sehnsucht	I/206.
32.	Geistesgruß (bzw. durchkomponiert.)	III/190.
51.	Ein Blick von deinen Augen (bzw. frei variiert strophisch.)	IV/68.

Variiert strophische Lieder (18).

3. Trost in Tränen . . . . I/198.
4. Schäfers Klagelied . . . . I/203.
8. Am Flusse. (Erste Bearbeitung) . . . . . . II/58.
19. Schatzgräber . . . . III/35.
30. Mignon . . . . III/155.
31. Wer sich der Einsamkeit. (Erste Bearbeitung) . III/187.
34. An den Mond. (Zweite Bearbeitung) . . . . III/195.
38. An die Türen will ich schleichen . . . . . IV/184.
42. Wer nie sein Brot mit Tränen aß. (Dritte Bearbeitung) . . . . IV/192.
43. An die Türen will ich schleichen . . . . . IV/196.
54. Geheimes . . . . VI/183.
56. Heiß mich nicht reden. (Erste Bearbeitung) . . VI/189.
57. So laßt mich scheinen. (Erste Bearbeitung) . . VI/191.
60. Der Musensohn . . . . VII/48.
61. An die Entfernte . . . . VII/54.
65. Nur wer die Sehnsucht kennt. (Vierte Bearbeitung) VIII/166.
67. So laßt mich scheinen. (Zweite Bearbeitung) . VIII/172.
68. Nur wer die Sehnsucht kennt. (Fünfte Bearbeitung) VIII/174.

Durchkomponierte Lieder (28).
(Darunter 6 Einstrophige.)

1. Gretchen am Spinnrade (bzw. variiert strophisch) I/191.
6. Ach neige, du Schmerzensreiche . . . . . . I/219.
7. Der Sänger . . . . II/41.
11. Freudvoll und leidvoll. (1 Strophe) . . . . . II/130.
12. Meeresstille. (1 Strophe) . . . . II/160.
13. Wanderers Nachtlied. (1 Strophe) . . . . . II/170.
15. Erster Verlust . . . . II/172.
23. Wonne der Wehmut. (1 Strophe) . . . . . III/42.
29. Nur wer die Sehnsucht kennt. (Erste Bearbeitung) III/126 u. 128.
33. Hoffnung. (Schaff, das Tagwerk.) (1 Strophe) . III/194.
35. Rastlose Liebe . . . . III/198.
36. Erlkönig . . . . III/202.
37. Wer sich der Einsamkeit ergibt. (Zweite Bearbeitung) . . . . IV/181.

40. Wer nie sein Brot mit Tränen aß. (Zweite Bearbeitung) . . . . IV/187.
41. Wer sich der Einsamkeit ergibt. (Zweite Bearbeitung) . . . . IV/189.
44. Nur wer die Sehnsucht kennt. (Zweite Bearbeitung) IV/198.
45. Nur wer die Sehnsucht kennt. (Dritte Bearbeitung) IV/200.
48. An Schwager Kronos . . . . IV/204.
49. Auf dem See . . . . V/66.
50. Ganymed . . . . V/75.
52. Prometheus . . . . VI/71.
53. Versunken. (Mit Repetition von Strophenteilen). VI/178.
55. Grenzen der Menschheit . . . . VI/185.
58. Was bedeutet die Bewegung } bzw. frei variiert strophisch VI/194.
59. Ach, um deine feuchten Schwingen } bzw. frei variiert strophisch VI/201.
63. Willkommen und Abschied. (Mit Repetition von Strophenteilen) . . . . VII/58.
64. Wanderers Nachtlied. (1 Strophe) . . . . . VII/70.
66. Heiß mich nicht reden. (Zweite Bearbeitung) . VIII/169.

---

1. Gretchen am Spinnrade. I, 191, Nr. 31.

Komponiert 19. Oktober 1814. Erschienen als Op. 2.

Meine Ruh' ist hin.

Durchkomponiert, bzw. variiert strophisch.

Die Bedeutung des Liedes liegt in der Kombination sich ergänzender Rhythmen und in der einheitlichen Durchführung der das Spinnrad charakterisierenden Sechzehntel, sowie der das Herzklopfen darstellenden Achtel. Schubert bringt zum Schlusse die erste Strophe wieder. Dasselbe tut Loewe in seiner gleichnamigen bedeutenden Komposition (Gesänge Bd. XI, 30), die, wie überhaupt Loewe als Goethekomponist, nicht genügend beachtet worden ist. Streng an Goethes Text halten sich Zelter und Spohr, die mit den Worten schließen: „an seinen Küssen vergehen sollt'". Die Komposition von Zelter (Sämtl. Lieder, Romanzen und Balladen, Erstes Heft, Seite 15, Nr. 12) ist sehr bemerkenswert. Die beiden letzten Strophen sind äußerlich und opernhaft, doch ist dem Ganzen eine starke künstlerische Wirkung nicht abzusprechen. Der Bemerkung von Robert Franz, daß Schubert „hier das musikalische Mark

bis auf den letzten Rest ausgesogen habe" (zit. in G. W. J. A. XIII, 319) muß man zustimmen.

2. Nachtgesang. I, 197, Nr. 32.

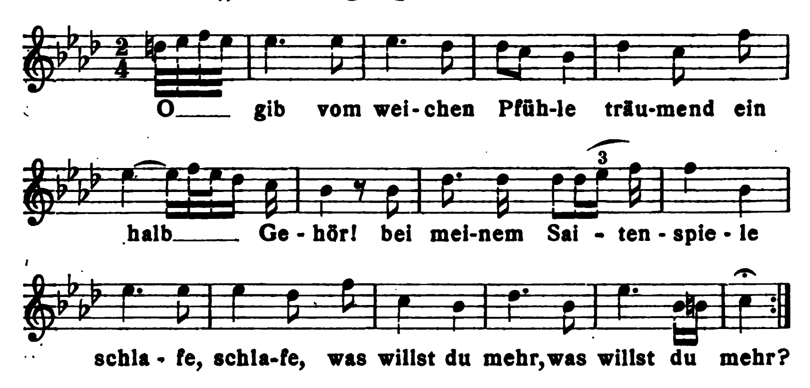
Komponiert 30. November 1814.

O gib vom weichen Pfühle.

Einfaches Strophenlied.

Sehr eigenartig ist die Taktgruppierung:

Scheinbar 3 + 3 + 2 + 4 und 2 Takte Dehnung: in Wirklichkeit 3 + 3 + 3 + 3 und 2 Takte Dehnung; durch die Wiederholung des „schlafe" wird die Cäsur nach „spiele" verwischt und vor das zweite „schlafe" gelegt.



In der musikalischen Faktur sehr wertvoll. Die Singstimme ergänzt den dreistimmigen Satz der Begleitung zum vierstimmigen.

Vgl. Loewe, Bd. 11, S. 4: Loewe hat dies Lied für gemischten Chor komponiert: ein sehr schönes stimmungsvolles Stück.

3. Trost in Tränen. I, 198, Nr. 33.

Komponiert 30. November 1816.

Wie kommt's, daß du so traurig bist?

Strophenlied.

Die Stimme des Fragenden steht in Dur, die des antwortenden Dichters in Moll. Besonders schön ist der Durschluß „erleichtern mir das Herz". Schubert liebt diese Wiederholung einer Mollphrase in Dur außerordentlich, sie spielt nicht nur in seinen Liedern, sondern auch in seinen Instrumentalkompositionen eine große Rolle.

Vgl. Loewe, Bd. XI, 16: eine Komposition für dreistimmigen Frauenchor. Die schöne Komposition von Brahms Op. 48 Nr. 5 ist wenig bekannt geworden.

4. Schäfers Klagelied.

1. Bearbeitung (*E*-Moll): I, 200, Nr. 34 a.
2. Bearbeitung (*C*-Moll): I, 203, Nr. 34 b. Als Op. 3 Nr. 1 erschienen und Ignaz Edlen von Mosel gewidmet.

Komponiert 1814.

Da droben auf jenem Berge.

Variiert strophisch.

Die Unterschiede beziehen sich hauptsächlich darauf, daß in der ersten Fassung ein kurzes Vorspiel vorhanden ist, während die zweite gleich mit dem Gesang angeht. Strophe 1 ist gleich Strophe 6, Strophe 2 gleich Strophe 5, während Strophe 3 und 4 dem Inhalte entsprechend, abweichen. Die vierte Strophe zeigt innerhalb der rhythmischen Norm Andeutung rezitativischen Charakters. Man beachte den meisterhaften Modulationsplan: 1. *E*-Moll (melancholische Grundstimmung), 2. *G*-Dur („weidende Herde"), 3. *C*-Dur (Blumenwiese), 4. *C*-Moll—*Es*-Dur—*G*-Moll V (Gewitter; „alles ist leider ein Traum"), 5. *G*-Dur („Regenbogen"), 6. Melancholische Grundstimmung. Besonders fein ist in den beiden *G*-Dur-Strophen die jedesmalige *H*-Moll-Kadenz, genau den Textzeilen entsprechend („und weiß doch selber nicht, wie"; „gar weit in das Land hinaus"). Das Lied gehört in der Durchdringung des Textes und seinem musikalischen Reichtum zu Schuberts wertvollsten Liedern.

5. Sehnsucht. I, 206, Nr. 35.

Komponiert 7. Dezember 1814.

Was zieht das Herz mir so.

Durchkomponiert.

Gemisch von Rezitativ und Arioso in der älteren Weise, die sich aber hier zu einheitlichem Stil gestaltet. Entzückendes Zwischenspiel, welches das Zwitschern des Vogels darstellt. Die Disposition des Liedes ist folgende:

Strophe 1: Rezitativ und Arioso
„ 2: Arioso
„ 3: Rezitativ—Zwischenspiel—Rezitativ—Rückkehr ins Arioso
„ 4: Arioso
„ 5: Rezitativ und Arioso.

Dadurch, daß in der zweiten und in der zweiten Hälfte der vierten Strophe die entsprechende Begleitung auftritt, sowie durch bestimmte rhythmische und tonale Zusammenhänge ist der Übergang zwischen den einzelnen Teilen ein so organischer, daß die Episoden nicht auseinanderfallen, wie so oft in den großen lyrischen Szenen, sondern als Ganzes empfunden werden. Darin liegt die stilistische Bedeutung dieses sehr schönen Liedes.

6. Szene aus Goethes Faust.
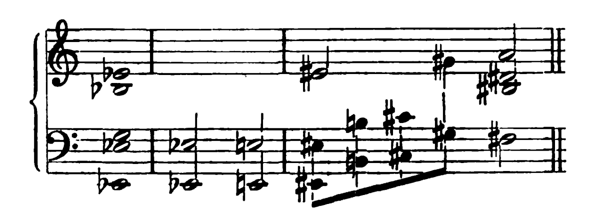
1. Bearbeitung: I, 215, Nr. 37a.

2. Bearbeitung: I, 219, Nr. 37b.

Komponiert 1. Bearb. Dez. 1814, 2. Bearb. 12. Dez. 1814. Durchkomponiert.

Diese Komposition war offenbar gedacht für zwei Solostimmen (Gretchen, böser Geist), gemischten Chor und Orchester. Der Chor ist auf zwei Linien notiert; an einer Stelle hat Schubert sogar bemerkt: Posaunen. Die zweite Bearbeitung ist ohne diesen Zusatz, möglicherweise war sie mehr für Klavier gedacht, was auch aus der Weglassung des Tremolo an der Stelle: „Grimm faßt dich, die Posaune tönt", sowie aus der Stelle: „weh, wär' ich der Gedanken los" (Hinzufügung des Klavierbasses) hervorgeht. Das Rezitativ ist großenteils umgestaltet, nur die Chorstellen sind in beiden Bearbeitungen übereinstimmend. Die dramatische Kraft der Rezitative, die Steigerungen, die Verwendung der Chromatik sind bewunderungswürdig.

Bemerkenswert ist die chromatisch aufsteigende Modulation: *Es*-Dur, *Fis*-Moll—*Cis*-Moll („Gretchen, wo steht dein Kopf?").



Ebenso: „Weh! — Weh!" *des—d—es*; und am Schlusse: „mir ist, als ob die Orgel den Atem mir versetzte", „das Gewölbe drängt mich; Luft".

Zu dem ganzen, leider niemals aufgeführten Stücke vergleiche man aus Robert Schumanns „Faust" die Szene im Dom (Kl.-A. Peters S. 17) in seiner Schubert geistig nahe verwandten Anlage.

7. Der Sänger. (Ballade.)
   1. Bearbeitung: II, 33, Nr. 45a.
   2. Bearbeitung: II, 41, Nr. 45b.

Komponiert Februar 1815.

Was hör' ich draußen vor dem Tor.

Durchkomponiert.

Das zuerst im Vorspiel geschilderte Saitenspiel des Sängers tritt in der ersten Bearbeitung dreimal, in der zweiten zweimal als eine Art Leitmotiv auf. Die Begleitung ist zum Teil sehr kunstvoll ausgestaltet: („die Ritter schauten mutig drein"); auch die punktierten Achtel, die die Ritter charakterisieren („vor deren kühnem Angesicht") — an Stelle des Tremolo der ersten Bearbeitung — sind zu beachten. Die zweite Bearbeitung ist die wertvollere; in ihr ist verschiedenes geändert, so das auf die Stelle: „die Ritter schauten mutig drein" folgende lange Nachspiel, das in der zweiten Bearbeitung wesentlich verkürzt ist. Die Stelle: „die goldene Kette gib mir nicht", die in der ersten Bearbeitung Rezitativ ist, ist in der zweiten Arioso geworden. Auch in dem Rezitativ: „doch darf ich bitten" finden sich Abweichungen. Bei diesem Liede liegen Vergleiche sehr nahe: 1) mit Loewe Bd. 11, S. 168. Die Loewesche Komposition hat altertümliches Gepräge, aber auch manche feine Züge. Empfindlich stört der kolorierte Teil: „Ich singe wie der Vogel singt". Im ganzen ist Schubert vorzuziehen. 2) Die Schumannsche Komposition ist namentlich in den Partieen, die der Harfner singt (*Ges*-Dur und *G*-Dur-Episode) bedeutend, aber weist auch sonst wertvolle Partieen auf. Auch Schumann verwendet zur Einführung des Harfners eine Terzmodulation (*B*-Dur—*Ges*-Dur); ebenso Schubert (*D*-Dur—*F*-Dur). 3) Die Bearbeitung von Hugo Wolf (Nr. 10 der Goethelieder) ist von allen genannten die dem Balladencharakter am meisten gerecht werdende und an einheitlicher Gestaltung die bedeutendste. Die oben erwähnte Modulation in eine Terztonart findet sich auch bei ihm an der entsprechenden Stelle: (*E*-Dur—*G*-Dur).

8. **Am Flusse.** II, 58, Nr. 47.

Komponiert 27. Februar 1815.

Verfließet, viel geliebte Lieder
zum Meere der Vergessenheit. Erste Bearbeitung.

Variiert strophisch.

Einfaches, liebliches Lied, das den Klangzauber der Verse voll wiedergibt. Schubert hat dieses Gedicht noch einmal komponiert und zwar Bd. VII, 56, Nr. 418. Dezember 1822. Diese Bearbeitung steht in Dur, und ist ungleich unbedeutender als die erste.

9. **An Mignon.**
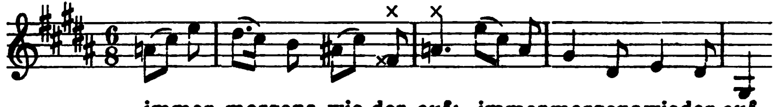
1. Fassung (*Gis*-Moll): II, 59, Nr. 48a.
2. Fassung (*G*-Moll): II, 60, Nr. 48b. Als Op. 19, Nr. 2 erschienen und dem Dichter gewidmet.

Komponiert 27. Februar 1815.

Über Tal und Fluß getragen.

Strophenlied.

Die beiden Fassungen des einfachen, aber melodisch reizvollen Liedes sind identisch. Die Ausweichung (auf der neapolitanischen Sexte beruhend):



ist eine der beliebtesten Schuberts; vergleiche z. B. Winterreise IX: „Irrlicht“ *H*-Moll—*C*-Dur „jeder Strom wirds Meer gewinnen“. Winterreise XVIII: „Der stürmische Morgen“, „es ist nichts als der Winter“ statt Sextakkord verminderten Septimenakkord.

Die Kompositionen dieses Gedichtes von Zelter (abgedruckt bei Friedlaender D. L. I, 2, Nr. 142 und G. v. G. i. K. s. Z. S. 119), sowie von Zumsteeg (Kl. B. u. L. II, 25) halten mit der Schubertschen nicht den geringsten Vergleich aus; die letztgenannte sei nur aus metrischen Gründen (durchgehend dreitaktiger Rhythmus) erwähnt.

10. Nähe des Geliebten.

1. Fassung: II, 62, Nr. 49a.
2. Fassung: II, 63, Nr. 49b. Als Op. 5, Nr. 2 erschienen und Salieri gewidmet.

Komponiert 27. Februar 1815.

Ich denke dein, wenn mir die Sonne schimmert.

Strophenlied.

Die beiden Fassungen sind im Wesentlichen übereinstimmend; nur ist die zweite mit Ausnahme vom ersten Takte des Vorspiels so notiert, daß je zwei Takte der ersten zu einem der zweiten Fassung zusammengezogen und die Sechzehntel der Begleitung durch Achtel ersetzt sind. Am Schlusse der ersten Fassung ist das *ges* bei „malt" fortgelassen und das strophische Repetitionseichen offenbar vergessen. Auch Loewe hat das Lied zweimal komponiert; die erste Bearbeitung (Bd. 11, S. 6) ist ganz dramatisch aufgefaßt, großer Wert ist auf die sorgfältige Naturschilderung in der Klavierbegleitung gelegt. Diese Komposition ist bedeutender als diejenige Schuberts. Außerdem liegt noch eine spätere Komposition von Loewe für vier Stimmen vor (Bd. 11, S. 12), die an sich aus textlichen Gründen schon eine Unmöglichkeit darstellt und auch sonst ohne Wert ist.

11. Die Liebe (aus Goethes Egmont). II, 130, Nr. 78.

Komponiert 3. Juni 1815.

Freudvoll und leidvoll.

Durchkomponiert (nur 1 Strophe).

Man vergleiche die Kompositionen von Reichardt (Friedlaender G. v. G. i. K. s. Z. S. 105) vom Jahre 1788 und Beethoven (ebenda S. 106) vom Jahre 1810. Die Schubertsche Komposition ist der Beethovenschen ebenbürtig, schwungvoll und von tiefster Beseelung der Melodie. Man könnte im Zweifel sein, welcher dieser drei wundervollen Kompositionen man den Vorzug geben soll.

12. Meeresstille. II, 160, Nr. 82. Als Op. 3, Nr. 2 erschienen und Ignaz Edlen von Mosel gewidmet.

Komponiert 21. Juni 1815.

Tiefe Stille herrscht im Wasser.

Durchkomponiert (nur 1 Strophe).

Ein Meisterwerk. Die „Todesstille" ist durch das Fehlen jeder Klavierbewegung zum Ausdruck gebracht. Schubert wen-

det solche rein akkordische Begleitung selten an, doch dann, wie hier, zum Ausdruck der unheimlichen Größe der Natur; so in Collins „Wehmut“ VII, 102 (namentlich der Schluß). Diese Übereinstimmung in der analogen Wiedergabe analoger Stimmungen ist wichtig. Auch die „Grenzen der Menschheit“ VI, 185 sind in diesem Zusammenhange zu nennen.

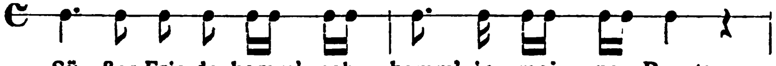
13. Wanderers Nachtlied. II, 170, Nr. 87. Als Opus 4, Nr. 3 erschienen und Pyrker gewidmet.

Komponiert 5. Juli 1815.

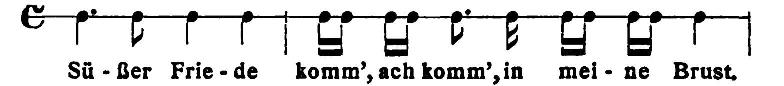
Der du von dem Himmel bist.

Durchkomponiert.

Diese wundervolle Komposition weist eine metrische Eigentümlichkeit auf. Während sonst jede Strophenzeile einem Takte entspricht, verbindet Schubert die 7. und 8. Zeile unter Vermeidung der doch von Goethe offenbar beabsichtigten Caesur nach „Friede“. Schubert schreibt:



Wir würden der Dichtung entsprechend, erwarten:



Die Deklamation Schuberts bringt ein unruhvolles Moment in die Friedenssehnsucht und beeinträchtigt die künstlerische Wirkung. Ebenso hat Schubert unerklärlicher Weise diesen Schluß „etwas geschwinder“ überschrieben, eine Vorschrift, die unbedingt zu ignorieren ist. Von andern Kompositionen ist als die weitaus wichtigste die vollendete Schöpfung Hugo Wolfs (1887) zu nennen. Hier ist die letzte Tiefe des Goetheschen Gedichts Musik geworden.

14. Der Fischer. II, 171, Nr. 88.

Komponiert 5. Juli 1815. Als Op. 5, Nr. 3 erschienen und Salieri gewidmet.

Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll.

Strophenlied von ausgesprochen volkstümlichem Charakter und darin sich mit Salis: „Pflügerlied“, „Fischerlied“ und Ungenannter Dichter „Tischlerlied“ (III, 60, Nr. 131) berührend.

Weder Schuberts noch Zelters und Reichardts strophische Behandlung der Ballade (von denen Schuberts bei weitem die beste ist), reichen hier aus. Leider läßt Loewe in seinem groß angelegten variiert strophischen Werke (XI, 122) hinsichtlich der Erfindung ganz im Stich; doch ist wenigstens der Versuch der Charakteristik gemacht.

15. Erster Verlust. II, 172, Nr. 89.

Komponiert 5. Juli 1815. Als Op. 5, Nr. 4 erschienen und Salieri gewidmet.

Ach, wer bringt die schönen Tage.

Durchkomponiert (mit musikalischer Repetition der vom Dichter wiederholten Anfangszeilen).

Ein einfaches, aber sehr ausdrucksvolles Lied, das die resignierte Stimmung des Gedichts meisterhaft wiedergibt. Schuberts Lieblingstonart, wenn er unglückliche Liebe darstellt, ist *F*-Moll; Schiller „Der Jüngling am Bache" (zweite Bearbeitung), Stadler „Lieb' Minna" (II, 168), Kosegarten „Von Ida", Hölty „An den Mond" u. a. m. Die Deklamation ist überaus schön bis auf „traur' ich" und „wer jene" (das „wer" hat Schubert bedauerlicherweise selbst hinzugedichtet), sowie die Sechzehntel auf „ter", die man beim Vortrage durch die zwei Achtel *des—b* ersetzen sollte. Der Wechsel zwischen Molltonart und paralleler Durtonart, von dem schon oben gesprochen wurde (Allg. Einl. S. 42f.), liegt harmonisch dem Liede zugrunde und malt das Jetzt und Einst.

16. Tischlied. II, 182, Nr. 97. Als Op. 118, Nr. 3 erschienen.

Komponiert 15. Juli 1815.

Mich ergreift, ich weiß nicht wie.

Strophenlied im einfachen Volkston. Sehr geeignet als Studentenlied. Frische, fröhliche Melodie, welche die Sorglosigkeit in köstlicher Weise wiedergibt.

17. Der Gott und die Bajadere. III, 32, Nr. 111.

Komponiert 18. August 1815.

Mahadöh, der Herr der Erde.

Strophenlied.

Musikalisch außerordentlich einfach und volkstümlich. Über die Bedeutung desselben ist ein Urteil nicht abzugeben, da die Schwierigkeit, dieses Gedicht überhaupt, und noch dazu als Strophenlied zu komponieren, offen zu Tage liegt. Loewes

große durchkomponierte Ballade (XII, 80, Op. 45, Nr. 2) ist hier zu vergleichen. Sie weist bedeutende Partien auf.

18. Der Rattenfänger. III, 34, Nr. 112.

Komponiert den 19. August 1815.

Ich bin der wohlbekannte Sänger.

Strophenlied.

Frisches, volkstümliches, aber dennoch charakteristisches Lied, welches sich freilich mit Hugo Wolfs Rattenfänger (Nr. 11 der Goethe-Lieder) nicht messen kann.

19. Der Schatzgräber. III, 35, Nr. 113.

Komponiert 19. August 1815.

Arm am Beutel, krank am Herzen.

Variiert strophisch.

Strophe 1 und 2 in Moll, Strophe 3 bis 5 in Dur. Sehr feiner Unterschied in der Charakteristik, da die beiden ersten Verse die Not des Schatzgräbers, die drei letzten seine Vision darstellen. Die Moll-Melodie kehrt mit geringen Varianten in Dur wieder. Es sind noch die Kompositionen von Reichardt und Loewe zu erwähnen: beide wertvoll. Loewe, XI, S. 173. Die Loewesche Komposition ist durchkomponiert und trägt in der Verwendung der Chromatik und Modulation erstaunlich modernen Charakter.

20. Heidenröslein. III, 37, Nr. 114.

Komponiert 19. August 1815. Als Op. 3, Nr. 3 erschienen und J. Edlen von Mosel gewidmet.

Sah ein Knab ein Röslein steh'n.

Strophenlied, eines der schönsten Schuberts. Man vergleiche zur Geschichte dieses Liedes Friedlaender G. v. G. i. K. s. Z. Nr. 7 bis 10, sowie D. L. II, 160f.

21. Bundeslied. III, 38, Nr. 115.

Komponiert 19. August 1815.

In allen guten Stunden.

Strophenlied

volkstümlichen Charakters. Vgl. das zu „Tischlied“ (Nr. 16 der Goethe-Lieder) gesagte. Sehr oft komponiert, vgl. Friedlaender a. a. O. II, 176, 177.

Zu dieser Kategorie von Geselligkeitsliedern Schuberts gehören außer dem „Tischlied“:

Zettler, Trinklied, II, 97.
Schiller, Punschlied, III, 30.
Baumberg, Lob des Tokayers, III, 66.
Mayrhofer, Zum Punsche, IV, 226.
Frohsinn, V, 2.
Shakespeare, Trinklied, VIII, 227.
Leitner, Der Wallensteiner Lanzknecht beim Trunke, IX, 112.

22. An den Mond. III, 40, Nr. 116.
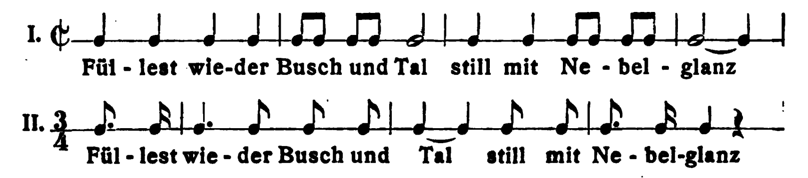
Komponiert 19. August 1815.

Füllest wieder Busch und Tal. Erste (?) Bearbeitung.
Vgl. zweite (?) Bearbeitung: III, 195, Nr. 176.

Strophenlied.

Sehr einfach, fast volkstümlich. Dieses Lied ist ebenfalls sehr oft komponiert worden. Vgl. Friedlaender G. v. G. Nr. 38 bis 42.

Die zweite Bearbeitung unterscheidet sich von der ersten durch viel größeren Ausdruck der Melodie, welche die Wehmut viel besser wiedergibt. Diese zweite Bearbeitung ist variiert strophisch, so zwar, daß Strophe 1 und 2 gleich sind, sowie die erste Hälfte von Strophe 3, während die zweite Hälfte: „Rausche Fluß das Tal entlang" eine Ausweichung nach *As*-Moll und *Ces*-Dur zeigt. Die Schlußstrophe ist wieder zur Hälfte der ersten gleich, weicht dann aber ab. Diese Abweichungen sind durch den Text auf das feinste motiviert, so daß diese Arbeit der ersten Bearbeitung gegenüber bei weitem den Vorzug verdient. Besonders genial ist das Rauschen des Flusses durch die Sechzehntelfiguren wiedergegeben. Auch der Schluß „wandelt in der Nacht" mit seinem Wechsel in der Oktavenlage ist meisterhaft. In der ersten Lage soll das düstere Geheimnisvolle, in der zweiten das Verklärte der Nacht zum Ausdruck gebracht werden. Der einzige Vorzug, den die erste Bearbeitung, die sonst völlig bedeutungslos ist, gegenüber der zweiten aufweist, ist die Metrik.



Abgesehen von der weniger geeigneten Taktart bei II befremdet die Verkürzung der zweiten Phrase: wir würden erwarten:



In der 3. Strophe umgeht Schubert diese Verkürzung teils durch Einfügung des „ohne", teils durch die halbe Note „Melodien".

23. Wonne der Wehmut. III, 42, Nr. 117. Erschienen als Opus 115, Nr. 2.

Komponiert 20. August 1815.

Trocknet nicht, trocknet nicht, Tränen der ewigen Liebe.

Durchkomponiert (nur 1 Strophe).

Die Komposition ist nicht ohne Ausdruck (die Stelle „unglücklicher Liebe" mit der überraschenden Wendung nach *ges* sogar bedeutend), wenn man sie statt der Vorschrift des Komponisten „Etwas geschwind" langsam vorträgt; dann erst kommt auch die Sechzehntelbewegung zu ihrem Rechte. Doch ist in der 1810 entstandenen Komposition Beethovens das Gedicht so vollkommen wiedergegeben, daß jeder andere Versuch, auch derjenige Schuberts, dagegen abfällt.
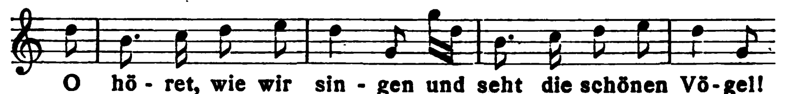
24. Wer kauft Liebesgötter? III, 43, Nr. 118.

Komponiert 21. August 1815.

Von allen schönen Waren, zum Markte hergefahren.

Strophenlied.

Trotz der Einfachheit der munteren Melodie von großer Ausdrucksfähigkeit: die tonmalerische Darstellung des Zwitscherns der Vögel sowohl in der Singstimme



als auch in der reizenden Sechzehntelbegleitung ist vollendet. Solche Begleitung muß man mit analogen z. B. von Reichardt vergleichen, um als einen der Hauptfortschritte Schuberts die organische Verschmelzung von Melodie und Begleitung zu erkennen. Übrigens giebt innerhalb ihrer Grenzen auch die Komposition Reichardts (Goethes Lieder usw. I, 28) das Gedicht gut wieder.

---

[1] Vgl. das zu Nr. 13 der Goethe-Lieder Gesagte.

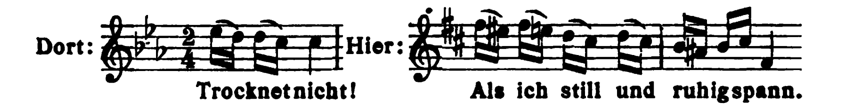
25. Die Spinnerin. III, 44, Nr. 119. Erschienen als Opus 118, Nr. 6.

Komponiert August 1815.

Als ich still und ruhig spann.

Strophenlied.

Sehr einfach und zart. Thematisch mit „Trocknet nicht“ verwandt.



Das Nachspiel ist in seinem polyphonen Bau besonders erwähnenswert.

26. Liebhaber in allen Gestalten. III, 46, Nr. 120.

Komponiert 1815.

Ich wollt', ich wär' ein Fisch, so hurtig und frisch.

Strophenlied

von entzückender Einfachheit und Grazie. Auch hier ist die Begleitung wieder ein kleines Kunstwerk für sich: der Kontrast der humorvollen Achtel („ich wollt', ich wär' ein Fisch“) gegen die lebhafte Sechzehntelbewegung ist von großer Wirkung.

27. Schweizerlied. III, 48, Nr. 121.

Komponiert 1815.

Uf'm Bergli bin i g'sässe.

Strophenlied.

Im Volkston. Meisterwerk.

28. Der Goldschmiedsgesell. III, 49, Nr. 122.

Komponiert 1815.

Es ist doch meine Nachbarin ein allerliebstes Mädchen.

Strophenlied.

Ebenfalls graziös, entzückend, im Volkston. Die Echtheit des Vorspiels wird von Mandyczewski angezweifelt. (Siehe Revisionsbericht.) Bei Liedern solcher Ähnlichkeit in den einzelnen Strophen ist natürlich der rein strophische Charakter — zumal bei dem tändelnden Charakter von Musik und Dichtung — der einzig adäquate.

29. Sehnsucht. 1. Bearbeitung.
1. Fassung: III, 126, Nr. 158a.
2. Fassung: III, 128, Nr. 158b.
Vergleiche Nr. 44, 45, 65 u. 68 der Goethe-Lieder.
Komponiert 18. Oktober 1815.
Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß was ich leide.
Durchkomponiert.

Von diesem Liede liegen fünf Bearbeitungen vor: die in *As*-Dur und die in *F*-Dur vom 18. Oktober 1815 gehören zusammen, sind nur zwei variierende Fassungen einer Bearbeitung. (So auch in der Tabelle angeführt.) Die Melodie ist in beiden annähernd dieselbe, bis auf geringe Auszierungen: dagegen ist die 2. Fassung in der Klavierbegleitung auf das genialste ausgebaut (Tremolo, Triolenbegleitung des zweiten Teils). Diese Fassung ist ein unerreichtes Meisterwerk. Meinem Empfinden nach hat hier die Sehnsucht den tiefsten musikalischen Ausdruck erhalten. Der Wechsel der Stimmungen auf Grund der Modulationen ist so bedeutend, daß ich ihn hier fixiere:

Nur wer die Sehnsucht kennt	*F*-dur
Weiß, was ich leide!	Durchgangsnote *as*! *F*-moll V
Allein und abgetrennt . . .	*F*-moll
Von aller Freude, ...	*As*-dur
Seh ich ans Firmament . . .	*As*-moll
Nach jener Seite	*F*-moll V
Ach, der mich liebt und kennt	*As*-dur
Ist in der Weite!	*As*-moll
Es schwindelt mir, es brennt.	*B*-moll—*A*-moll
Mein Eingeweide!	*F*-moll V
Nur wer die Sehnsucht kennt,	*F*-dur
Weiß, was ich leide!	*F*-moll V
Nur, wer die Sehnsucht kennt,	*As*-dur
Weiß, was ich leide!	*F*-moll
Nachspiel	*F*-dur.

Die zweite Bearbeitung (September 1816), ähnlich angelegt, in *A*-Moll stehend, haftet gleichwohl trotz bedeutender Züge mehr an der älteren Faktur und ist weniger einheitlich, allerdings bis auf den ganz genialen, von *E*-Moll über *H*-Moll nach *A*-Dur und *A*-Moll modulierenden, das unbestimmt Sehnsuchtsvolle zum Ausdruck bringenden Schluß. Die dritte Bearbeitung (ebenfalls 1816) steht in *D*-Moll. Diese ist einfacher als die vorige, ihr in der Melodie verwandt, aber die Stelle: „es

schwindelt mir“ zu noch größerem Ausdruck bringend. Die fünfte Bearbeitung (Januar 1826) Opus 62, Nr. 4, *A*-Moll, ist die verbreitetste. Auch sie nähert sich dem älteren Liedstil, zeigt Mäßigung im Mittelsatze, wo an Stelle des Tremolo Sextolen getreten sind und ist im Ausdruck weniger gegenständlich, mehr geisterhaft. Außerdem liegt als vierte Bearbeitung vor: ein Duett (Mignon, Harfner) *H*-Moll vom Januar 1826, also aus demselben Jahre, wie die fünfte Bearbeitung, mit der auch melodisch eine gewisse Ähnlichkeit vorhanden; ein viel zu wenig bekanntes Werk. Endlich existiert eine Fassung vom April 1819 für fünfstimmigen Männerchor, ebenfalls ein geniales Werk. G.-A., S. XVI, Nr. 35, S. 16. Von Kompositionen anderer Meister wären der Erwähnung wert Reichardt (G. L. usw. II, 51), die sehr bedeutende von Loewe (XI, 14) und Tschaikowsky, während Schumann und Wolf hier merkwürdiger Weise versagen.

30. Mignon. III, 155, Nr. 168.

Komponiert 23. Oktober 1815.

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn?

Variiert strophisch.

Eine groß angelegte Schöpfung: die Sechzehntel-Triolen des Refrains lassen schon den „Lindenbaum“ vorahnen. Die dritte Strophe wiederholt die Melodie der ersten beiden Strophen in Moll. Der Refrain ist wieder derselbe. Diese Mollstrophe und der Refrain sind die Höhepunkte des Liedes, und namentlich die in dem „dahin“ erreichte Steigerung ist bedeutend. Diese Anlage ist nicht bei allen Komponisten dieselbe: Schumann, 1849, Opus 79, Nr. 29 und Opus 98, Nr. 1, läßt die dritte Strophe mit der ersten und zweiten übereinstimmen; ebenso Reichardt in seiner anmutigen und schönen Kompositon (G. L. II, 53 und D. L. V. Nr. 88), ferner Beethoven, Opus 75, Nr. 1; auch diese Komposition ist wertvoll. Bei weitem die größtangelegte Komposition des Liedes ist zweifellos diejenige von Hugo Wolf; in der musikalischen Anlage ist sie der Schubertschen verwandt. (Strophe 3 wendet sich nach Moll, bringt aber den Refrain in Dur wieder.) An Ausgestaltung des dramatischen Charakters der Mignon und der in demselben schlummernden Leidenschaft läßt Wolf alle anderen Tonsetzer hinter sich, ebenso wie in dem ersten Harfnergesang: „Wer sich der Einsamkeit ergibt“ (s. u.).

31. **Harfenspieler.** III, 187, Nr. 173. Vgl. Nr. 37 und Nr. 41 der Goethelieder.

Komponiert 13. November 1815. Erste Bearbeitung.

Wer sich der Einsamkeit ergibt, ach der ist bald allein.

Variiert strophisch.

Dieses Lied hat Schubert zweimal komponiert: die zweite Bearbeitung findet sich in zwei Fassungen, IV, 181, Nr. 254a und 189, 254b, welche beide so gut wie identisch sind. Die erste Bearbeitung ist weniger bedeutend, während die zweite zu den hervorragendsten Kompositionen gehört; doch ist auch der ersten manche Feinheit nachzurühmen: „es schleicht ein Liebender lauschend sacht, ob seine Freundin allein?" Die zweite durchkomponierte Bearbeitung wird den verschiedenen Stimmungen des Textes vollauf gerecht. Besonders hervorzuheben sind die Stellen: „ein jeder lebt, ein jeder liebt" (der verminderte Septimenakkord); „und kann ich nur einmal recht einsam sein" (*A*-Moll—*Fis*-Moll; vgl. Allg. Einl. S. 53) und vor allem die geniale Episode: „es schleicht ein Liebender lauschend sacht" mit der großen Steigerung von *E*-Moll nach *A*-Moll. Sehr auffallend ist im Schlusse der schroffe Wechsel von Grabesstimmung (*pp*) und Verzweiflung („da läßt sie mich allein" *ff*). Reichardt ist nicht in den Geist des Liedes eingedrungen, Zelter bei weitem mehr (Friedlaender D. L. II, 1, Nr. 140); neben Schubert sind noch Schumann Opus 96, Nr. 6 und vor allem Hugo Wolf zu nennen (Goethe-Lieder Nr. 1), der Schubert noch übertrifft und die beste Komposition des Gedichts geschaffen hat.

32. **Geistesgruß.**

1. Fassung: III, 189, Nr. 174a.
2. Fassung: III, 190, Nr. 174b.
3. Fassung: III, 191, Nr. 174c.
4. Fassung: III, 192, Nr. 174d. Als Opus 92, Nr. 3 erschienen und Frau Josephine von Frank gewidmet.
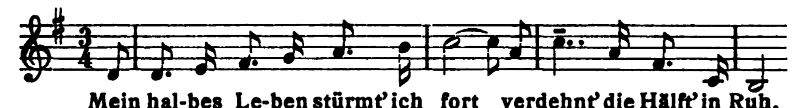
Komponiert 1815.

Hoch auf dem alten Turme steht des Helden edler Geist.

Rezitativ und Arioso.

Die vier ziemlich genau übereinstimmenden Fassungen unterscheiden sich nur durch ganz unwesentliche Änderungen, teils der Notation des Rezitativs, teils einiger Melodienoten und Akkorde. Die vierte Fassung, einen halben Ton höher als die

drei anderen, fügt aber dem ersten Teile ein durchgehendes Tremolo hinzu, um das Geisterhafte der Stimmung zu erhöhtem Ausdruck zu bringen. Es sei auf eine rhythmisch-melodische Feinheit, als für Schubert charakteristisch, besonders hingewiesen:



Im übrigen ist dem Liede nicht viel Eigentümliches zuzuerkennen.

33. Hoffnung.
1. Fassung: III, 193, Nr. 175a.
2. Fassung: III, 194, Nr. 175b.
Komponiert 1815.
Schaff' das Tagwerk meiner Hände,
hohes Glück, daß ich's vollende.
Durchkomponiert (nur 1 Strophe).
Die beiden Fassungen, die erste in *F*-Dur, die zweite in *E*-Dur, sind bis auf ganz geringe Abänderungen in der melodischen Linie (bei „Ermatten") völlig identisch. Sehr auffallend ist die Übereinstimmung dieses Stückes mit dem Credo der ebenfalls im Jahre 1815 komponierten G-Dur-Messe; auch dort die gleiche Melodie mit der leisen, gestoßenen Begleitung. Es handelt sich hier offenbar um die gleiche Inspiration. Das „Tagwerk meiner Hände" liegt den geschäftig schreitenden Bässen zugrunde. Die Deklamation ist wenig sorgfältig; außer dem Motiv der zwei halben Noten, mit denen Schubert außer der dritten alle Zeilen beginnen läßt, stört die Cäsur nach „Bäume" empfindlich.

34. An den Mond. III, 195, Nr. 176. Vgl. III, 40, Nr. 116.
Zweite Bearbeitung.
Komponiert 1815.
Füllest wieder Busch und Tal.
Variiert strophisch.
Siehe Nr. 22 der Goethe-Lieder, wo auch diese Bearbeitung besprochen ist.

35. Rastlose Liebe. III, 198, Nr. 177. Als Opus 5, Nr. 1 erschienen und Salieri gewidmet.

Komponiert 1815.

Dem Schnee, dem Regen, dem Wind entgegen.

Durchkomponiert.

Eine der genialsten Schöpfungen Schuberts. Bewundernswert ist die Kontinuität des Rhythmus im Gesang und in der Begleitung bei größter melodischer und harmonischer Freiheit. Die zarte erste G-Dur-Episode (zweite Hälfte der zweiten Strophe) als einziger lyrischer Ruhepunkt, und der Rückgang in die leidenschaftliche Frage, vor allem die in der Schlußstrophe erreichte Steigerung, die in unvergleichlicher Weise die innere Lösung, „das Glück ohne Ruh'", wiedergibt, sind Eingebungen, die sich jeder ästhetischen Betrachtung entziehen. Ein sehr bedeutender Vorläufer dieses Werkes ist Reichardts zweite Komposition des Gedichts (Goethes Lieder usw. II, 10 und D. L. V. 88, Nr. 2). Reichardt hat mit einfacheren Mitteln (Moll-Dur-Wechsel) doch das Eigentümliche des Gedichts voll erfaßt und die Begleitung der bedeutenden Melodie geht weit über Reichardts gewöhnliche Leistungen hinaus.

36. Erlkönig.

1. Fassung: III, 202, Nr. 178a.
2. Fassung: III, 208, Nr. 178b.
3. Fassung: III, 214, Nr. 178c.
4. Fassung: III, 219, Nr. 178d. Als Opus 1 erschienen und dem Grafen von Dietrichstein gewidmet.

Komponiert 1815.

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
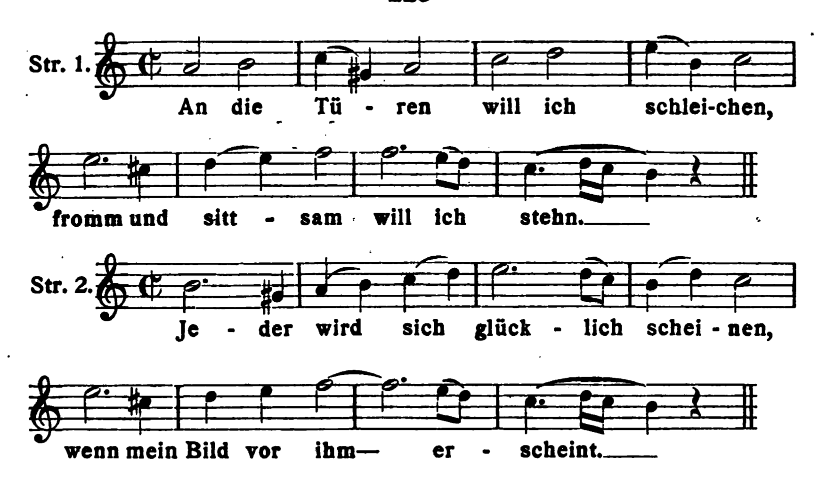
Durchkomponiert.

Die beiden ersten Fassungen sind nahezu identisch, bis auf den Takt „Not" am Schlusse, bei dem in der zweiten Fassung ein voller Takt eingeschoben ist. Die dritte Fassung trägt die Bezeichnung „mit leichterer Begleitung" und setzt an Stelle der Triolen Achtel; in dieser Gestalt pflegte Schubert das Werk selbst auszuführen. Die vierte, endgültige Fassung zeigt die Verteilung der Silben „ruhig" auf zwei Viertelnoten und in der letzten Strophe die Beteiligung der linken Hand an den Triolen, wodurch eine große Steigerung erreicht wird, sowie am Schlusse eine kleine Veränderung der Notation des Rezitativs

mit Verschiebung des verminderten Septimenakkords um ein Achtel. Friedlaender hat in seinem Werke G. v. G. i. C. s. Z. eine Reihe anderer Kompositionen mitgeteilt, so von Corona Schröter, 1782, einfaches Strophenlied, ferner von Joh. Friedr. Reichardt, 1793, modifiziertes Strophenlied (bedeutend), von Bernhard Klein, 1815 — sehr fein in der Charakteristik —, ferner von Zelter, 1807 — namentlich im zweiten Teile wertvoll —, Carl Loewe, 1817 — der Schubertschen Schöpfung ebenbürtig —. Es liegen noch eine ganze Reihe anderer Kompositionen vor. Interessant ist, daß es sich bei Schubert sowohl wie bei Loewe um Opus 1 handelt. Die Geschichte dieses Liedes spielt in der Schubert-Biographie eine große Rolle durch den Anteil, den Michael Vogl an der Verbreitung des Werkes nahm. Schuberts Komposition erschien Februar 1821. Man vergleiche auch die Sendung Spauns vom Jahre 1817 an Goethe, in welcher sich auch der Erlkönig befand, mit dem bekannten Begleitbriefe. Erst April 1830 nahm Goethe zu der Komposition nähere Stellung. Es ist auch zu vergleichen der bekannte Bericht Spauns in seinen Memoiren über die Entstehung des Erlkönigs. Friedlaender, Beiträge z. B. F. S., S. 25. Vergleiche auch Friedlaender Supplement, S. 42/47.

37. Harfenspieler I. IV, 181, Nr. 254a. Zweite Bearbeitung.
Ursprüngliche Fassung.
Komponiert September 1816.
Wer sich der Einsamkeit ergibt, ach, der ist bald allein.
Durchkomponiert.
Sehr bedeutend. Vergleiche Nr. 31 und Nr. 41 der Goethe-Lieder.

38. Harfenspieler II. IV, 184, Nr. 255a. Ursprüngliche Fassung.
Komponiert September 1816.
An die Türen will ich schleichen,
fromm und sittsam will ich stehn.
Variiert strophisches Lied,
dem in der Begleitung das Schleichen von Tür zu Tür zugrunde liegt. Die tiefe Hoffnungslosigkeit kommt in der gleichartigen Bewegung, in dem Vermeiden jedes musikalischen Höhepunktes zu ergreifendem Ausdruck. Man beachte die meisterhafte Deklamation (Abweichung der Melodie):



Um den Hiatus nach „sich" zu vermeiden und den Höhepunkt auf „glück"-lich zu erreichen, treten die beiden Viertel *c-d* an Stelle der halben Note. Die Komposition Reichardts (G.'s L., usw. II, 59), ist gehaltvoll und nicht ohne Wert. Triolenbegleitung charakterisiert das Schlagen der Harfe. Von andern Kompositionen sind an erster Stelle diejenige Hugo Wolfs (Goethe-Lieder Nr. 2) und vor allem Schumanns vielleicht beste Vertonung des Gedichts (Opus 98a, Nr. 8) zu nennen. In keiner andern Komposition ist das Weinen und die Wirkung dieses Weinens auf den Harfner so wundervoll getroffen worden, wie von Schumann.

39. Harfenspieler III. IV, 186, Nr. 256. Vergleiche IV, 187, Nr. 257[1]. Vergleiche IV, 192, Nr. 258.

Komponiert September 1816.
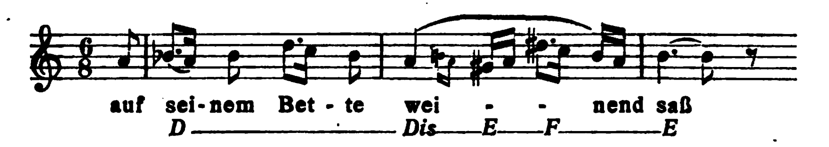
Wer nie sein Brot mit Tränen aß.

Einfaches Strophenlied

älterer Fassung. Diese erste Bearbeitung erinnert in Sechsachtel-Takt und Melodik an die erste Fassung von: „Wer sich der Einsamkeit ergibt", siehe Band III, 187, Nr. 173, Nr. 31 der Goethe-Lieder. Sie ist nicht bedeutend, weist aber doch Ansätze bedeutender Charakteristik auf:

---

[1] Auf Grund von Schuberts Brief vom 7. Dezember 1822 nimmt Scheibler diese Zeit als Entstehungszeit dieser Bearbeitung an: ich glaube, daß die Scheiblersche Konjektur sich auf Nr. 258 der G. A. bezieht. Vgl. S. 224.



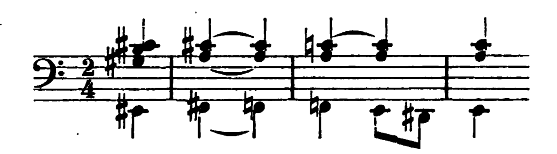
40. **Harfenspieler.** IV, 187, Nr. 257. Vgl. auch Nr. 256 und 258. Zweite Bearbeitung.

Komponiert September 1816.

Wer nie sein Brot mit Tränen aß.
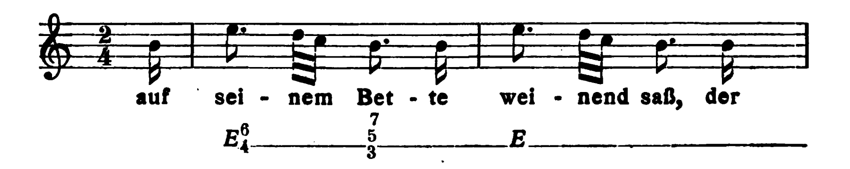
Durchkomponiert. (Frei variiert strophisch.)

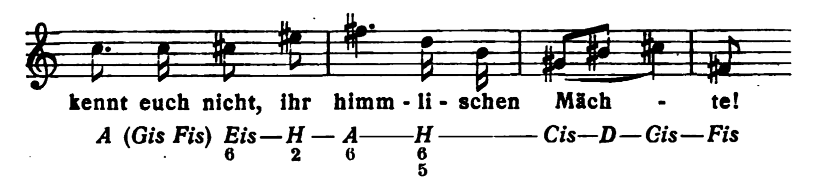
Die zweite Strophe erscheint statt in *A*-Moll in *Fis*-Moll (geniale Modulation bei „ihr himmlischen Mächte") und freier Ausgestaltung des Schlusses („denn alle Schuld rächt sich auf Erden") (*Es*-Moll—*Es*-Dur). Dieses *Es*-Moll, der Ausweichung nach *Fis*-Moll der ersten Strophe entsprechend, steht hier enharmonisch für *Dis*-Moll, so erklärt sich auch harmonisch die Rückmodulation *Dis*-Dur—*E*-Dur (Dominantseptimenakkord) — *E*-Dur—*Fis*-Moll — Chromatik der Bässe abwärts: *Fis*, *F*, *E*, *Dis*, *E*: Quartsextakkord von *A*-Moll.



vgl. Kriegers Ahnung IX, 139.

Die Modulation *A*-Moll—*Fis*-Moll trafen wir schon in der zweiten Bearbeitung von: „Wer sich der Einsamkeit ergibt", IV, 181, Nr. 254a, siehe unter Goethe-Lieder Nr. 37 („und kann ich nur einmal recht einsam sein") an. Die von Schubert so oft angewandte Modulation in Terztonarten kommt in ganz freier Weise auch hier zum Ausdruck. Es ist, als ob ihm diese Modulation für den Harfner besonders vorgeschwebt habe.





Eine Art Anhang bringt den Anfang des Textes in veränderter Melodie. Diese Bearbeitung ist, namentlich in harmonischer Beziehung, bedeutend, und leider ganz unbekannt geblieben.

41. **Gesänge des Harfners 1.** IV, 189, Nr. 254b. Zweite Bearbeitung, zweite Fassung. Als Opus 12 erschienen und J. N. von Dankesreither gewidmet.
Komponiert September 1816.
Wer sich der Einsamkeit ergibt, ach der ist bald allein.
Vergleiche Bd. III, 187, Nr. 173 und Bd. IV, 181, Nr. 254a, sowie das Nr. 31 und Nr. 37 der Goethe-Lieder Gesagte.

42. **Gesänge des Harfners 2.** IV, 192, Nr. 258. Vgl. IV, 186, Nr. 256 und IV, 187, Nr. 257, sowie das zu Nr. 39 und zu Nr. 40 der Goethe-Lieder Gesagte. Dritte Bearbeitung. Opus 12 s. o.
Komponiert September 1816.
Wer nie sein Brot mit Tränen aß.
Variiert strophisch.
Nach kurzem Präludium (mit ungarischem Einschlag), welches das Stimmen der Harfe kennzeichnet, folgt die erste Gedichtstrophe zweimal hintereinander, das erste Mal in *A*-Moll beginnend und schließend, das zweite Mal in *A*-Dur beginnend, sich nach *A*-Moll zurückwendend und mit Schuberts Lieblingswendung in der Unterdominante abschließend. Das nun folgende Zwischenspiel entspricht harmonisch der auch als Nachspiel wiederkehrenden Verbindung zwischen der ersten Strophe und ihrer Wiederholung. In dieser Modulation mit dem ausgesprochen fragenden, ungewissen Charakter hat Schubert dem Lied eine Art Leitmotiv, musikalisch eine Art Rondoform gegeben. Es handelt sich um den Wechsel von tonalem Dreiklang und kleinem Dominantseptnonenakkord. (Notenbeispiel siehe Allg. Teil, S. 72.) Auch die zweite Strophe wird wiederholt, und zwar ebenfalls variiert. Sie weist ähnlichen Dur-Mollwechsel auf, wie die beiden Wandlungen der ersten Strophe:

„Ihr führt ins Leben uns hinein, ihr laßt den Armen schuldig werden“: das erste Mal *B*-Dur—*B*-Moll, das zweite Mal *B*-Moll—*Des*-Dur. Man beachte das strahlende, kalte *A*-Dur bei der ersten Fassung der Worte: „denn alle Schuld rächt sich auf Erden“ und die enharmonische Verwechselung des Basses *As*-*Gis* bei der zweiten Fassung. Ist die jedesmalige Wiederholung jeder Strophe durch die damit verbundene Steigerung ästhetisch gerechtfertigt, so gilt das weniger von der als typische Coda auftretenden abermaligen Repetition der letzten 3 Zeilen von Strophe 2. Trotzdem ist das Ganze ein Meisterwerk, und nicht nur die beste der drei Bearbeitungen Schuberts, sondern sie übertrifft auch an Einheitlichkeit des Aufbaus die nicht unbedeutende Komposition Schumanns (Opus 98a, Nr. 4) und selbst diejenige Hugo Wolfs (Goethe-Lieder Nr. 3).

43. Gesänge des Harfners 3. IV, 196, Nr. 255b. Zweite, mit der ersten identische Fassung (einige minimale Notationsdifferenzen abgerechnet). Opus 12 s. o.
Komponiert September 1816.
An die Türen will ich schleichen.
Vergleiche das zu Nr. 38 der Goethe-Lieder Gesagte (Bd. IV, 184, Nr. 255a).

44. Lied der Mignon. IV, 198, Nr. 259. Zweite Bearbeitung.
Vgl. III, 126, Nr. 158a, III, 128, Nr. 158b, IV, 200, Nr. 260, VIII, 166, Nr. 488 und VIII, 174, Nr. 491.
Komponiert September 1816.
Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß was ich leide.
Durchkomponiert.
Vergleiche das zu 29 der Goethe-Lieder Gesagte, zu dem noch hinzuzufügen ist: Trotz bedeutender Einzelheiten in modulatorischer Beziehung (Übergang von *B*-Moll nach *Fis*-Moll bei: „Es schwindelt mir“, sowie der oben besprochenen Schlußmodulation) gewinnt das Lied keinen einheitlichen Charakter, sondern weist eine höchst merkwürdige Mischung von veraltetem Liedstil (namentlich Takt 7—12, „von aller Freude“, „nach jener Seite“) und bedeutenden Ansätzen zu modulatorischem Ausdruck auf. Der sehr eigentümliche Durschluß ist hier für unser Gefühl ein unmotivierter und auch das Nachspiel müßte die Achtelphrase bei ihrer Wiederholung nach Moll wenden. Für den Schuberts Entwickelung Studierenden stellt gerade diese Übergangsarbeit ein sehr interessantes Objekt dar.

45. Lied der Mignon. IV, 200, Nr. 260. Dritte Bearbeitung. Vgl. III, 126, Nr. 158a, III, 128, Nr. 158b, IV, 198, Nr. 259, VIII, 166, Nr. 488 und VIII, 174, Nr. 491.

Komponiert 1816.

Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß was ich leide.

Durchkomponiert.

Vergleiche das zu Nr. 29 der Goethe-Lieder Gesagte, zu dem hier noch folgendes hinzuzufügen ist: Auch diese Bearbeitung, wenngleich sie melodisch einfacher und überzeugender ist, vermag keinen einheitlichen Eindruck hervorzubringen: die Schilderung des Herzklopfens („Ach, der mich liebt und kennt") wirkt durch die modulatorische Unruhe (*C*-Dur, *H*-Dur, *H*-Moll) nicht. Das Beste ist das „Es schwindelt mir, es brennt mein Eingeweide". Das zum vorigen Liede Bemerkte gilt auch für dieses.

46. Der König in Thule. IV, 202, Nr. 261. Als Opus 5, Nr. 5 erschienen und Salieri gewidmet.

Komponiert 1816.

Es war ein König in Thule, gar treu bis an das Grab.

Einfaches Strophenlied,

den altertümlichen Stil hervorragend wiedergebend. Von diesem Liede liegen eine Reihe anderer Kompositionen vor: interessant sind die von Friedlaender in G. v. G. i. K. s. Z. mitgeteilten. Unter ihnen nimmt die von Zelter die erste Stelle ein: doch ist Schuberts Lied vielleicht noch intimer und durch die äußerst einfache Melodik weniger auf „Balladen"-, bzw. Bühnenwirkung berechnet. Von ganz andern Voraussetzungen ausgehend, als von denen des einfachen Bühnenlieds, muß die ganz frei ausgestaltete Komposition Liszts hier besonders genannt werden. (Lieder I, 16.)
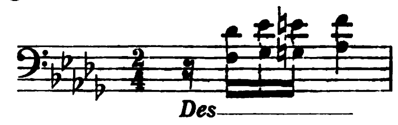
47. Jägers Abendlied. IV, 203, Nr. 262. Als Opus 3, Nr 4 erschienen und Ignaz Edlen v. Mosel gewidmet.

Komponiert 1816.

Im Felde schleich' ich still und wild,
gespannt mein Feuerrohr.

Einfaches Strophenlied.

Ziemlich anspruchslos. Der Begleitung liegt das „stille Schleichen" zugrunde.



Die erste Komposition dieses Gedichtes von Schubert entstammt dem 20. Juni 1815 und ist von Mandyczewski im ersten Januarheft 1907 von „Die Musik“ mitgeteilt. Sie steht wesentlich hinter der hier besprochenen zurück, weist aber in der (durchkomponierten) zweiten Strophe überraschende Modulation *F*-Dur—*As*-Dur mit schönem Rückgang nach *F*-Dur auf.

Vergleiche Friedlaender D. L. II, 174, wo auch die anderen Kompositionen genannt sind. Das sehr einfache, aber gehaltvolle und im besten Sinne volkstümliche Lied Reichardts (abgedruckt bei Friedlaender I, 2, Nr. 134) sei hier besonders genannt.

48. An Schwager Kronos. IV, 204, Nr. 263. Als Op. 19, Nr. 1 erschienen und dem Dichter gewidmet.

Komponiert 1816.

Spute dich Kronos! Fort, den rasselnden Trott!

Durchkomponiert.

Schubert hat das Gedicht eigentlich dreiteilig gegliedert. Der Beginn der Strophe 1 kehrt musikalisch zweimal wieder: a) „Frisch, holpert es gleich“, b) „ab denn, rascher hinab!“. Der Mittelsatz wird durch die kurze siebenzeilige Strophe: „Seitwärts des Überdachs Schatten“ bis „Gesundheitsblick“ repräsentiert. Auf Grund dieser dreiteiligen Form und der Wiederholung der 8 ersten Gesangstakte am Anfang des dritten Teils könnte man in gewissem Sinne auch von „frei variiert strophisch“ sprechen. Das Lied, eine der größten Schöpfungen Schuberts, ist nach vielen Seiten hin bewunderungswürdig: durch den organisch durchgeführten Rhythmus des „rasselnden Trotts“, der auch im Mittelsatze nicht fehlt, der sich am Schlusse mit dem Posthorn-Motiv kombiniert und dem Ganzen die erstaunliche Einheitlichkeit gibt; ferner durch die Fülle bedeutender Modulationen auf chromatischer und enharmonischer Basis, auf die im Allg. Teil S. 55 und 57 ausführlich hingewiesen wurde.

49. Auf dem See. V, 66, Nr. 310a, 1. Bearbeitung. *E*-Dur.
V, 70, Nr. 310b, 2. Bearbeitung. *Es*-Dur.

Letztere als Opus 92, Nr. 2 Josephine von Frank gewidmet.

Komponiert März 1817.

Und frische Nahrung, neues Blut,
saug' ich aus freier Welt.

Durchkomponiert.

Schubert hat in der zweiten Bearbeitung eine Reihe von Änderungen vorgenommen, die, so geringfügig sie auch an sich scheinen mögen, doch für seine Arbeitsweise überaus wichtig sind. Sie betreffen die Einfügung zweier Takte, der bedeutungsvollen Generalpause vor: „Aug', mein Aug'" und des Echotaktes nach „Kehrt ihr wieder?", die Ergänzung der Mittelstimme der Begleitung bei: „Weg, du Traum", die Veränderung der Begleitung in dem Takte „Leben ist", die melodische Ausarbeitung des Schlußteils, die sich teils auf Kolorierung, teils auf Stufenunterschiede erstreckt, auch die Begleitung des Schlußteils, und vor allem die große Schlußdehnung von 18 auf 26 Takte. Diese stellt, im Gegensatze zu den Verbesserungen, eine Abschwächung gegenüber der ersten Bearbeitung dar: wie viel schöner und schlichter ist der erste Schluß mit der Vergrößerung der letzten Phrase, als der durch seine Länge und Steigerung mehr dem Konzertsaal als dem Gedichte Goethes Rechnung tragende zweite! Im übrigen ist das Lied sehr bedeutend, durch die feine Ausarbeitung der Begleitung, durch die Schlichtheit der Kantilene und den Mangel an stärkeren Modulationen, der ebenso wie in Fr. Schlegels „Der Schiffer" (VI, 98, siehe Allg. Teil S. 42) die ruhige Wasserstimmung zum Ausdruck bringt. Verwandte Stimmungen finden sich in Bruchmann „Am See" VII, 74, sowie in dem wundervollen Liede von Brahms: „Auf dem See" (Op. 59, Nr. 2). Die Komposition Loewes (XI, 26) ist trotz ihrer Einfachheit sehr zu beachten.

50. Ganymed. V, 75, Nr. 311. Als Opus 19, Nr. 3 erschienen und dem Dichter gewidmet.

Komponiert März 1817.

Wie im Morgenglanze du rings mich anglühst.

Durchkomponiert.

Es ist besonders interessant, wie Schubert Texte gliedert, die mehr hymnische Struktur haben, als metrische Einteilung. Schubert hat hier die Einteilung des Gedichtes als eine Art von Strophenbildung vorgenommen:

Strophe 1 bis: „unendliche Schöne"
„ 2 „ „Morgenwind"
„ 3 „ „schweben die Wolken abwärts"
„ 4 „ „allliebender Vater".

Diese Strophenbildung ist aber nicht musikalisch durch Wiederholungen begründet. Daß trotz dieses heterogenen musikalischen Inhalts der einzelnen Abschnitte („Strophen“) das Lied so einheitlich wirkt, verdankt es der Kunst der Begleitungsübergänge. (Einführung der Achtel im 19., der Triole im 31. Takte, usw.) Auf der Basis dieser feinen rhythmischen Modifikationen ruht die große Fülle tonmalerischer Begleitungsfiguren, unter denen die schmeichelnde Triole des „Morgenwinds“, die Triller und das Zwitschern des Gesangs der Nachtigall, das Schweben der Wolken besonders zu nennen sind. Daß die beiden großen Schluß-Steigerungen nicht in einen äußerlichen, effektvollen Schluß, sondern in die innig-feierliche Anrufung Gottes einmünden, bildet, samt dem zarten Holzbläser-Nachspiel, einen der größten Vorzüge des herrlichen Werkes. Hugo Wolfs dreiteilige Komposition (Goethe-Lieder Nr. 50) ist an Tiefe der Empfindung der Schubertschen als ebenbürtig zu bezeichnen, was von derjenigen Loewes (XII, 34, Op. 81, Nr. 5) trotz sehr großer Schönheiten, namentlich des Anfangs und Schlusses, nicht in vollem Umfange zu sagen ist.

51. Die Liebende schreibt. (Aus den Sonetten). VI, 68, Nr. 369.

Komponiert Oktober 1819. In *A*-Dur erschienen als Op. 165, Nr. 1.

Ein Blick von deinen Augen in die meinen.

Gemischt. (Frei variiert strophisch mit rezitativischen Andeutungen.)

Es entsprechen sich die erste und zweite, und die dritte und vierte Strophe. Bis auf die Frage: „mag denn was anders wohl erfreulich scheinen?“, die nach *Des*-Dur, und „die einzige; da fang' ich an zu weinen“, wo über *B*-Moll nach *Ges*-Dur moduliert wird, ist das ganze Lied ohne nennenswerte Ausweichung in *B*-Dur gehalten. Dennoch empfindet man dieses Fehlen modulatorischer Kontraste nicht als Mangel, da diese Gleichmäßigkeit, die sich auch in der zarten, fließenden Melodie zeigt, die „Wirkung in die Ferne“ zum Ausdruck bringt. Die viel leidenschaftlichere Auffassung Mendelssohns (Op. 86, Nr. 3) ist eine bedeutende Ergänzung zu derjenigen Schuberts.

52. Prometheus. VI, 71, Nr. 370.

Komponiert Oktober 1819.
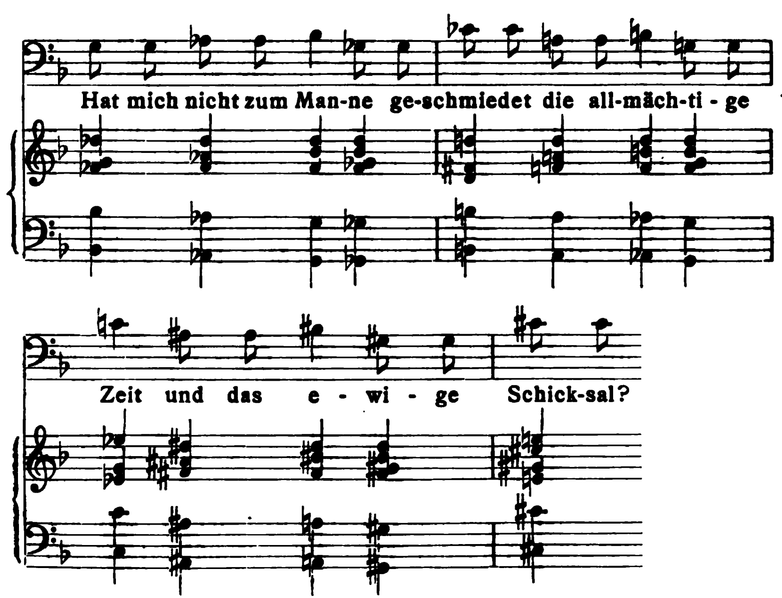
Bedecke deinen Himmel, Zeus, mit Wolkendunst.

Durchkomponiert.

Rezitativ und Arioso. Das Rezitativ erscheint hier als Hauptträger des Ganzen, und zwar in der kunstvollsten Ausgestaltung des Akkompagnato. Der erste Abschnitt arbeitet mit dem bedeutungsvollen Leitmotiv



das nicht weniger als achtmal auftritt. (Motiv der Herausforderung.) Die weiteren rezitativischen Abschnitte sind besonders durch die rhythmische Schärfe bemerkenswert, mit der die Begleitung die Situation darstellt. („Wer half mir?“ „Ich dich ehren? wofür?“) Man beachte die ungemein starke Verwendung des Dominantseptimenakkords. Das Arioso beschränkt sich auf die mittleren Abschnitte („Ihr nähret kümmerlich“ und „Da ich ein Kind war“) sowie auf den Schluß: („Hier sitz' ich“). Doch ist das an diesem Liede stilistisch besonders Bemerkenswerte, daß auch die ariosen Partieen stark rezitativisch gefärbt sind: das gilt namentlich von den beiden letztgenannten, sowie von der auch hinsichtlich ihrer genialen Modulationen hervorzuhebenden Stelle:



Die enge Verbindung von Rezitativ und Arioso zu einem neuen Stil (vgl. Allg. Teil S. 9 und 25f.) einerseits, die kühne Verwendung der Enharmonik und der chromatischen Steigerungen (vgl. Allg. Teil S. 55 und 57) geben diesem Werke eine Sonderstellung im Sinne eines seiner Zeit vorauf eilenden Liedes. Das wird am klarsten, wenn man rückschauend die wertvolle Komposition Reichardts (G. L. usw. II, 16), vorwärtsschauend diejenige Hugo Wolfs (Goethe-Lieder Nr. 49), die der Schubertschen in der Verwendung der chromatischen Steigerung sehr verwandt ist, mit Schuberts Komposition vergleicht.

53. Versunken. VI, 178, Nr. 391. (Aus dem Westöstl. Divan.)
Komponiert Februar 1821.
Voll Locken kraus ein Haupt so rund.
Durchkomponiert, doch mit Repetition von Strophenteilen.
Als Prolog und Epilog umrahmen das Lied die Worte: „Voll Locken kraus ein Haupt so rund". Die Wiederholung dieser Worte am Schluß stammt von Schubert, er hat dagegen die beiden Schlußzeilen Goethes fortgelassen. Die Melodie des eigentlichen, auf den Prolog folgenden Anfangs erscheint wieder bei: „das Ohr versagt sich nicht" und „man wird in solchen reichen Haaren". Ähnlich wie in „An Schwager Kronos" sucht Schubert durch solche Wiederholungen das Ganze dem Charakter des variiert strophischen Liedes anzunähern. Die Klavierbegleitung, in meisterhafter Weise die Unruhe des verliebten Herzens darstellend, ist voll kühner Wendungen und Modulationen, wie vor allem gleich das vom kleinen Nonenakkord der Oberdominante *Es*-Dur über *F*-Moll und *Ges*-Dur erst zur Tonika *As*-Dur modulierende Vorspiel zeigt. Der Schluß der ersten Strophe zeigt die Schubertsche Lieblingsmodulation *As*-Dur (V)—*Ces*-Dur; vgl. „Ganymed", „Die Liebende schreibt", „An den Mond" (2. Bearbeitung) und an zahllosen andern Stellen.

54. Geheimes. VI, 183, Nr. 392. Als Opus 14, Nr. 2 Franz von Schober gewidmet. (Aus dem Westöstlichen Divan.)
Komponiert März 1821.
Über meines Liebchens Äugeln stehn verwundert alle Leute.
Variiert strophisch.
Sehr bedeutend. Strophe 1 gleich Strophe 3. Strophe 2, in der Dominante beginnend, weist die Modulation: *Es*-Dur—*Es*-Moll—*Ces*-Dur auf. Vergleiche das zum vorhergehenden

Liede Bemerkte. Die feine, den Charakter des Geheimnisvollen tragende und durch den nach jeder Verszeile (nur nach „Leute" nicht) eingeschobenen Echotakt humorvoll wirkende Klavierbegleitung muß besonders hervorgehoben werden.

55. Grenzen der Menschheit. VI, 185, Nr. 393.

Komponiert März 1821.

Wenn der uralte heilige Vater mit gelassener Hand.

Durchkomponiert mit Wiederholung des Anfangs am Schlusse. Für eine Baßstimme komponiert. Dies ist die größte der „religiös-philosophischen Hymnen", eines jener Gedichte, das man für ganz unkomponierbar halten würde. Wie in „Versunken" beginnt das Vorspiel in fremder Tonart, dort, um das Verwirrende, hier, um das Mystische darzustellen. Es beginnt mit *G*-Dur IV, um sich über *E*-Moll nach der Haupttonart *E*-Dur zu wenden. Der Charakter dieses Vorspiels ist wiederzugeben in den Worten: „Es werde Licht". Man beachte das Wiederkehren des Anfangsakkords in Takt 7 und das lang vorbereitete Hinaufstreben zum erlösenden *gis* in Takt 11. Die Gegenüberstellung der Götter und Menschen, die Demut und Beschränkung der letzteren als einzige Möglichkeit ihres Daseins hat Schubert in ebenso überzeugender Weise getroffen, wie die entgegengesetzte Weltanschauung im „Prometheus". Der harmonischen Züge sind so viel bedeutungsvolle, daß eine Aufzählung unmöglich ist: die Steigerungen auf chromatischer Basis sind auch hier verwandt („Hebt er sich aufwärts"); über die Enharmonik wurde bereits gesprochen (Allg. Teil S. 57). Auf eine besonders große Stelle sei nachdrücklich hingewiesen: die Darstellung der Welle durch die leere Terz und Quart und die anschließenden Modulationen in Vollakkorden („ein ewiger Strom" und „und wir versinken"). Solche Einzelcharakteristik von Worten weist energisch auf Wagner hin. Formal ist noch zu bemerken, daß Schubert durch Wiederholung der Melodie des Anfangs auf die Schlußzeilen ähnlich wie in „Versunken" den Kreis zu schließen sucht.

56. Mignon I. VI, 189, Nr. 394. Erste Bearbeitung. Vgl. VIII, 169, N. 489.

Komponiert April 1821.

Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen.

Variiert strophisch.

Strophe 1 entspricht der Strophe 3, die aber durch andere Deklamation und Dehnungen verändert ist. Charakteristisch für Strophe 1 und 3 ist der Wechsel von Moll und Dur:

Strophe 1: *H*-Moll 1. Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen,
H-Dur 2. Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht.
H-Moll 1. Ich möchte dir mein ganzes Innre zeigen,
H-Dur 2. Allein das Schicksal will es nicht.
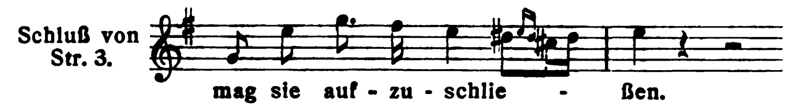
Strophe 3: *H*-Moll 1. Ein Jeder sucht im Arm des Freundes Ruh,
H-Dur 2. Dort kann die Brust in Klagen sich ergießen;
H-Moll 1. Allein ein Schwur drückt mir die Lippen zu,
H-Dur 2. Und nur ein Gott vermag sie aufzuschließen.

Ähnliche Wirkungen mit dem Wechsel von Dur und Moll finden sich öfters bei Schubert: vgl. Goethe-Lieder Nr. 19 „der Schatzgräber" und die Lieder auf Texte von Seidl. Hier ist der Gegensatz zwischen Sehnsucht und Schicksal dadurch zum Ausdruck gebracht. Diese erste Bearbeitung, obwohl die spätere nicht erreichend, ist gleichwohl als bedeutend zu bezeichnen.

Die zweite Bearbeitung, vom Januar 1826, VIII, 169, Nr. 489. durchkomponiert, der ersten kaum verwandt, ist ein Meisterwerk. Vgl. Goethe-Lieder Nr. 66. Genial wendet Schubert hier Strophe 3 „Ein jeder sucht" nach *E*-Dur, unter Benutzung von Strophe 1. Bedeutend ist die Ausweichung der „Klagen" nach dem schneidenden *Fis*-Moll. Die dramatische Steigerung des Schlusses führt zur Verwendung des Rezitativs. Der Schluß klingt in den Schluß von Strophe 1 aus, so daß Schubert auch hier, wie in „Versunken" und „Grenzen der Menschheit" ein zyklisches Gebilde zu formen sucht.



Schluß von Str. 3.



Die ganz tief und groß empfundene Komposition Zumsteegs (Kl. B. u. L. VII, 13) und diejenigen Schumanns (Opus 98a, Nr. 5) und Wolfs (Goethe-Lieder Nr. 5) sind hier an erster Stelle neben Schubert zu nennen: Schumann teilt mit Schubert die Verwendung des Rezitativs. Die Komposition Reichardts ist indiskutabel.

57. Mignon II. VI, 191, Nr. 395. Erste Bearbeitung. Vgl. VIII, Nr. 490.

Komponiert April 1821.

So laßt mich scheinen, bis ich werde.

Variiert strophisch.

Auch hier diese „gehend" melodische Bewegung, wie im vorigen Liede. In der melodischen Anlage ist dieses Lied dem vorigen verwandt; wir finden dieselbe Tonart und verwandte Rhythmen. Auch in diesem Liede spielt der Moll-Dur-Wechsel eine große Rolle, und zwar im Wechsel der 4 Strophen:

Strophe 1 *H*-Moll. So laßt mich scheinen.
„ 2 *H*-Dur. Dort ruh' ich eine kleine Stille.
„ 3 *H*-Moll (gleich Str. 1). Und jene himmlischen Gestalten.
„ 4 *H*-Dur (gleich Str. 2). Zwar lebt' ich ohne Sorg' und Mühe.

Außerdem spielt innerhalb der ersten Strophe der Wechsel von Molltonart (Zeile 1 und 4) und paralleler Durtonart (Zeile 2 und 3) eine wichtige Rolle. Ähnliches in Goethe-Lieder Nr. 15 „Erster Verlust" s. o. Auch diese Komposition ist, wie die vorige, bis auf kleine Deklamationsschwächen (Strophe 3, wiederholter Hiatus bei 𝅗𝅥) bedeutend.

Die zweite Bearbeitung, vom Januar 1826, VIII, 172, Nr. 490, ebenfalls variiert strophisch, der ersten ganz nahe verwandt, läßt ebenfalls die erste Bearbeitung weit hinter sich. Vgl. Goethe-Lieder Nr. 67. Strophe 1 = 3, Strophe 2 = 4 (bis auf den genialen Wechsel *D*-Dur [„der frische Blick"] *D*-Moll [„tiefen Schmerz"]). Der Dur-Moll-Wechsel spielt auch hier eine Rolle (Strophe 2 und 4), ist aber nicht so beherrschend wie in der ersten Bearbeitung. Die Meisterschaft liegt in der

Einfachheit und dem körperlos Schwebenden von Gesang und Begleitung, und Schubert hat hier das letzte Wort gesprochen trotz Wolfs herrlicher Komposition (Goethe-Lieder Nr. 7). Schumann (Opus 98a, Nr. 9) versagt hier.

58. Suleika I. VI, 194, Nr. 396. Als Opus 14, Nr. 1 erschienen und Franz von Schober gewidmet.

Komponiert 1821.

Was bedeutet die Bewegung? (Aus dem Westöstlichen Divan. Gedicht von Marianne von Willemer.)

Durchkomponiert bzw. frei variiert strophisch.

Strophe 1 gleich 3. Ein Meisterwerk charakterisierender Begleitung. Bis auf die Schlußstrophe wird das Ganze ähnlich wie „Versunken" von einem einheitlichen Begleitungsmotiv (außer den Sechzehnteln das [Notenbeispiel]) durchzogen. Die instrumentale Darstellung der ersten Gedichtzeile im Vorspiel ist genial. Auch hier spielt, wie in den Mignonliedern, der Wechsel zwischen Dur und Moll eine Rolle. (Schluß von Strophe 1 und 3, sowie zwischen den verschiedenen Strophen.) Besonders ist der wundervolle Schluß („Ach, die wahre Herzenskunde") mit seiner Sehnsuchtsstimmung hervorzuheben; der Orgelpunkt auf *fis* gibt die tiefe Beruhigung, die nur der Gedanke an den Geliebten geben kann. Die Harmonieenfolge *H*-Dur—*H*-Moll—*H*-Dur („Munde, kann mir nur sein Atem geben") entspricht genau dem Schlusse von „Geheimes" („ihm die nächste süße Stunde") *As*-Dur—*As*-Moll—*As*-Dur. Zu der Stelle: „dort, wo hohe Mauern glühen, find' ich bald" vgl. Allg. Teil S. 55). Die Mendelssohnsche Komposition (Opus 57, Nr. 3) hält einen Vergleich in keiner Weise aus.

59. Suleika II. VI, 201, Nr. 397. Als Opus 31 erschienen und Anna Milder gewidmet.
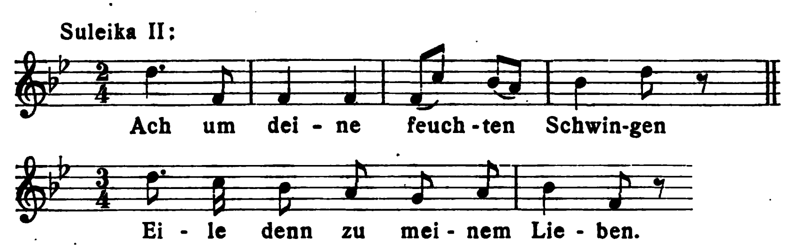
Komponiert 1821.

Ach, um deine feuchten Schwingen. (Aus dem Westöstlichen Divan. Gedicht von Marianne von Willemer.)

Durchkomponiert (frei variiert strophisch).

Strophe 1 entspricht Strophe 3. Die Modulationen der zweiten Strophe: *F*-Dur—*F*-Moll („stilles Sehnen") *F*-Dur—*F*-Moll—*Des*-Dur („Hauch in Tränen") sind zu beachten. Die Anlage, speziell auch der Schluß, ist der Suleika I nahe verwandt, ebenso die Begleitung und sogar die Melodik.





Eine bedeutende Abschwächung der Wirkung des schönen Liedes liegt in den zu reichlichen Wiederholungen: von Strophe 1 bis 3 werden die beiden letzten Zeilen, von Strophe 5 die 3. Zeile und außerdem Strophe 4 und 5 im Ganzen wiederholt. Trotz der musikalisch feinen Variationen und Modulationen geht die einheitliche künstlerische Wirkung des Gedichts und damit auch der Musik verloren. Die Mendelssohnsche Komposition Opus 34, Nr. 4 ist, namentlich im Mollteil, wertvoll: der Schluß bedeutet eine Abschwächung. Formal ist das Ganze einheitlicher als bei Schubert.

60. Der Musensohn.

Ursprüngliche Fassung: VII, 48, Nr. 416a.
Spätere Fassung: VII, 51, Nr. 416b. Als Opus 92, Nr. 1 erschienen und Josephine von Frank gewidmet.)
Komponiert Dezember 1822.

Durch Feld und Wald zu schweifen,
mein Liedchen wegzupfeifen.

Variiertes Strophenlied.

Die spätere Fassung (*G*-Dur) gleicht genau der ersten (*As*-Dur) bis auf kleine Lageveränderungen der Begleitung (Takt 7, 19—22) und die kleine melodische Verzierung Takt 38. — Strophe 1 = 2 = 5 (*As*-Dur); Strophe 3 = 4 (*C*-Dur). Es ist nicht möglich, den Goetheschen Ton zarter zu treffen; die liebenswürdige Frische des Gedichts läßt sich nicht vollkommener wiedergeben. Wie meisterhaft Schubert innerhalb der jubelnden Grundstimmung auch das Träumerisch-Sinnige zur Geltung bringt, beweist die Dehnung der 3. und 6. Zeile der 3. und 4. Strophe.

61. An die Entfernte. VII, 54, Nr. 417.

Komponiert Dezember 1822.

So hab' ich wirklich dich verloren?

Variiertes Strophenlied.

Der Modulationsplan dieses wundervollen Liedes ist folgender:

So hab' ich wirklich dich verloren? . . . *G*-dur
Bist du, o Schöne, mir entflohn? . . . . *G*-moll. *B*-dur
Noch klingt in den gewohnten Ohren
Ein jedes Wort, ein jeder Ton . . . . . *F*-dur

So, wie des Wandrers Blick am Morgen . *F*-moll
Vergebens in die Lüfte dringt, ... *F*-moll
Wenn, in dem blauen Raum verborgen . . *F*-moll
Hoch über ihm die Lerche singt: . . . . *As*-dur

So dringet ängstlich hin und wieder . . . *As*-dur
Durch Feld und Busch und Wald mein Blick; *F*-moll—*F*-moll V (*C*-dur?)
Dich rufen alle meine Lieder; . . . . . *G*-dur
O komm, Geliebte, mir zurück! . . . . *G*-moll. *B*-dur

Dazu die Wiederholung der 2 letzten Zeilen *G*-dur.

Dieser Plan drückt die Intentionen des Tondichters klarer aus, als es Worte vermögen. Das Vorspiel, eine Art von: „Ist es wahr?" kehrt am Schlusse wieder; hier aber wird der Frage die Antwort in den zwei *G*-Dur-Takten, in denen der Seufzer (*es* in der Altstimme) nicht zu überhören ist. Formal ist zu bemerken, daß wir hier jene Vermischung von Rezitativ und Arioso zu einem neuen Typus vor uns haben, von der im Allgemeinen Teil (S. 9, S. 25 f.) und u. a. auch beim „Prometheus" die Rede war (s. o.). Die Deklamation ist vollendet. Einfachere Kompositionen des Liedes, wie von Reichardt (G. L. I, 32) oder Berger (Friedlaender G. v. G. i. K. s. Z. S. 108) können gegen Schubert nicht genannt werden.
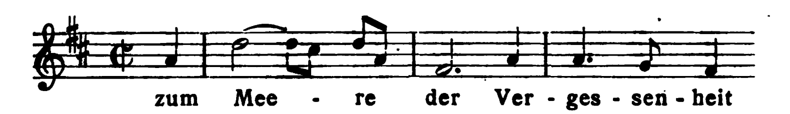
62. Am Flusse. VII, 56, Nr. 418. Zweite Bearbeitung. Vgl. Bd. II, Nr. 47.

Komponiert Dezember 1822.

Verfließet, vielgeliebte Lieder,
zum Meere der Vergessenheit.

Strophenlied.

Zart, nicht bedeutend. Die metrische Wiedergabe und dadurch die musikalische Deklamation ist wenig glücklich; bezeichnend dafür ist die Stelle:



Die *D*-Dur-Tonart ist bis auf 5 Takte ohne Ausweichung festgehalten; vgl. hierzu das zu Nr. 49 der Goethe-Lieder „Auf dem See“ Bemerkte.

63. Willkommen und Abschied.

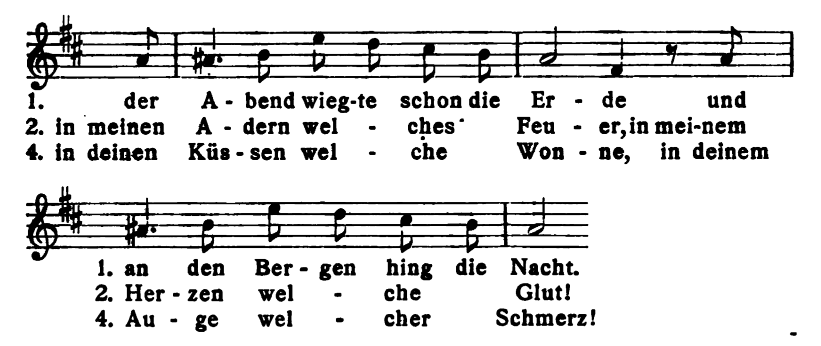
1. Fassung: VII, 58, Nr. 419a.
2. Fassung: VII, 64, Nr. 419b. Als Opus 56, Nr. 1 erschienen und Carl Pinterics gewidmet.

Komponiert Dezember 1822.

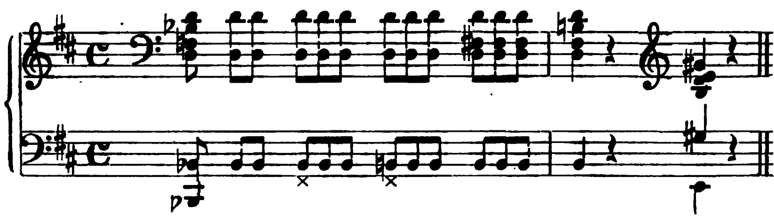
Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde!

Durchkomponiert (gemischt).

Die erste Fassung in *D*-Dur und die zweite in *C*-Dur sind bis auf die Verdoppelung des Taktes „doch“ (Takt 11 vor dem Schluß) identisch. Man kann auch in diesem Liede eine Hinwendung zum „frei variiert strophischen“ erkennen, da bestimmte melodische Gruppen wieder auftreten:



Ebenso korrespondieren musikalisch Strophe 1, Zeile 1 und 2 mit Strophe 4, Zeile 5 und 6 und Strophe 2, Zeile 7 und 8 (Wiederholung) mit Strophe 4, Zeile 7 und 8. Sehr auffallend ist die vereinzelte Anwendung des Rezitativs in den beiden letzten Zeilen von Strophe 3. Die Anrufung „Ihr Götter“ soll dadurch besonders hervorgehoben werden. Das Lied ist ein merkwürdiges Gemisch von melodisch Altmodischem und einem fast wie improvisiert anmutenden fortreißenden Schwunge. Inmitten der einfachen Harmonik steht plötzlich folgende Wendung:



Sie bezweckt die Gegenüberstellung der „tausend Ungeheuer“ und des „frischen und fröhlichen Mutes“. Das festgehaltene *d* dient der Modulation als Grundlage, ähnlich wie in Collin „Der Zwerg“ VII, 95 „drauf alsobald vergehen ihr die Sinnen“ (Orgelpunkt *fis-ges*) und in „Grenzen der Menschheit“ die vier Takte vor: „und mit den Göttern“ (das festgehaltene *e* dient der Modulation als Grundlage).

64. Wandrers Nachtlied. VII, 70, Nr. 420. Als Opus 96, Nr. 3 erschienen und der Fürstin Kinsky gewidmet.

Komponiert . . .

Über allen Gipfeln ist Ruh',
in allen Wipfeln spürest du kaum einen Hauch.

Meisterwerk. Diese Komposition umfaßt nur 14 Takte; moduliert nicht, weist denkbar einfachste Begleitung auf, die nur zur Illustrierung des „Hauch“ in leise Synkopen übergeht: — und doch, welche Wirkung mit diesen einfachen Mitteln! Von älteren Meistern sind hier die wundervolle Komposition Zelters (Friedlaender, G. v. G. i. K. s. Z. S. 63), die von Loewe (Opus 9, Nr. 3a), von neueren Schumanns leider sehr wenig gekannte (Opus 96, Nr. 1) und Liszts (I, 33) an erster Stelle zu nennen; die beiden letztgenannten Meister führen Kontraste ein. In Schuberts Komposition ist die ideale Verbindung von Einfachheit und Charakteristik erreicht.

65. Mignon und der Harfner[1]. VIII, 166, Nr. 488. Vierte Bearbeitung. Als Opus 62, Nr. 1 erschienen und der Fürstin Mathilde zu Schwarzenberg gewidmet.

Vergleiche auch III, 126 und 128, Nr. 158a und 158b, ferner IV, 198, Nr. 259, IV, 200, Nr. 260 und VIII, 174, Nr. 491.

Komponiert Januar 1826.

Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß was ich leide.

Siehe das zu Nr. 29 der Goethe-Lieder Gesagte.

---

[1] Die Lieder Nr. 65—68 führen in der G. A. den Obertitel: Gesänge aus „Wilhelm Meister“.

Diese Duettfassung, die bekanntlich im „Wilhelm Meister" beschrieben wird („das Lied, das eben in dieser Stunde Mignon und der Harfner als ein unregelmäßiges Duett mit dem herzlichsten Ausdrucke sangen" J. A. XVII, 280) ist nächst der zweiten Fassung der ersten Bearbeitung *F*-Dur III, 128 zweifellos die bedeutendste, ja erfaßt vielleicht das Gedicht am allertiefsten.

66. Lied der Mignon. VIII, 169, Nr. 489. Zweite Bearbeitung. Als Opus 62, Nr. 2 erschienen und der Fürstin Mathilde zu Schwarzenberg gewidmet.

Vgl. VI, 189, Nr. 394.

Komponiert Januar 1826.

Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen.

Siehe das zu Nr. 56 der Goethe-Lieder Gesagte, wo diese Bearbeitung bereits besprochen ist.

67. Lied der Mignon. VIII, 172, Nr. 490. Zweite Bearbeitung. Als Opus 62, Nr. 3 erschienen und der Fürstin Mathilde zu Schwarzenberg gewidmet.

Vgl. VI, 191, Nr. 395.

Komponiert Januar 1826.

So laßt mich scheinen, bis ich werde.

Siehe das zu Nr. 57 der Goethe-Lieder Gesagte, wo auch diese Bearbeitung bereits besprochen ist.

68. Lied der Mignon. VIII, 174, Nr. 491. Fünfte Bearbeitung. Als Opus 62, Nr. 4 erschienen und der Fürstin Mathilde zu Schwarzenberg gewidmet.

Vergleiche III, 126 und 128, Nr. 158a und 158b, ferner IV, 198, Nr. 259, IV, 200, Nr. 260 und VIII, 166, Nr. 488.

Komponiert Januar 1826.

Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß was ich leide.

Siehe das zu Nr. 29 der Goethe-Lieder Gesagte, wo diese verbreitetste, aber keineswegs bedeutendste Bearbeitung kurz charakterisiert ist.

69. Gesang der Geister über den Wassern. X, 106, Nr. 594.

Komponiert September 1816.

Fragment. Es fehlen die beiden ersten Strophen und die beiden Schlußzeilen.

Über das Fragment läßt sich verhältnismäßig wenig sagen: harmonisch interessant ist die Stelle: „ragen Klippen dem Sturz entgegen" mit den diatonisch abwärtsschreitenden Baßfiguren.

Sehr selten dürfte das Gesangsintervall der großen und kleinen None sein, wie es Schubert bei den Worten: „schäumt er unmutig zum Abgrund“ verwendet. Doch kommt die letztere vor: Mayrhofer „Freiwilliges Versinken“, vgl. Allg. Teil S. 34 (Notenbeispiel).

70. Mahomets Gesang. X, 110, Nr. 596. Vgl. X, 125, Nr. 600.
Komponiert März 1817.
Fragment; bedeutend.

Von den beiden Fragmenten ist das erstere das ausführlichere und wertvollere. Beide zeigen eine große Anlage und lassen die Nichtvollendung auf das lebhafteste bedauern. Die erste Fassung arbeitet mit Sechzehntel-Triolen, die in unaufhörlicher Bewegung das ganze Stück durchziehen; Schubert ist bis zu den Worten gekommen: „Bruder, nimm die Brüder mit“, hat also gerade die Hälfte des Gedichts vollendet. Besonders bemerkenswert ist die *H*-Dur-Stelle „jauchzet wieder nach dem Himmel“ und die genialen Modulationen „Durch die Gipfelgänge jagt er bunten Kieseln nach und mit frühem Führertritt reißt er seine Bruderquellen mit sich fort“ (*H*-Dur—*H*-Moll—*D*-Dur—*D*-Moll—*F*-Moll—*As*-Dur). Das Fragment fällt zeitlich in die Periode der großen Mayrhofer-Gesänge „Am Strome“, „Philoktet“, „Memnon“, „Antigone und Oedip“, sowie Goethes „Ganymed“ und „Auf dem See“, also in eine von Schuberts konzentriertesten Liederperioden, von deren Erfindungsfülle es Zeugnis ablegt.

71. Gretchen, Szene aus Goethes Faust. X, 116, Nr. 596.
Komponiert Mai 1817.
Ach neige, du Schmerzensreiche.
Fragment.

Dasselbe reicht bis zu den Worten: „das Herz zerbricht in mir“. Es enthält bedeutende Momente und läßt die Nichtvollendung schmerzlich bedauern. Besonders sei die Stelle hervorgehoben: „Wer fühlet, wie wühlet der Schmerz mir im Gebein? Was mein armes Herz hier banget, was es zittert, was verlanget“ mit der „Tristan“-Chromatik *gis-a-ais-h* und den Synkopen der Begleitung. Von den zahlreichen Kompositionen dieser Szene möchte ich mit besonderm Nachdruck auf die meines Erachtens vollendete von Loewe XI, 34 (Opus 9, Nr. 1) hinweisen, deren Begleitung auf den aus der Kirche

hervortönenden Orgelakkorden ruht. Eine Komposition von Wolf ist verloren gegangen; die aus Schumanns „Faust" wertvoll, aber die Loewesche nicht erreichend.

72. Mahomets Gesang. X, 125, Nr. 600. Vgl. X, 110, Nr. 596.

Komponiert März 1821.

Fragment. Für eine Baßstimme notiert.

Besprechung desselben befindet sich unter Nr. 70 der Goethe-Lieder. Hier zeigt die Begleitung noch intensivere Bewegung, Sechzehntel statt der Triolen in Nr. 70. Es sind nur die beiden ersten Strophen vollendet. Es ist zu diesem und dem ersten Fragment zu vergleichen: Loewe XII, 2, Opus 85. Die Komposition reicht an Schuberts erstes Fragment nicht heran.

73. Johanna Sebus. X, 128, Nr. 601.

Komponiert April 1821.

Fragment.

Groß angelegt, aber nur bis zu den Worten: „sie wollen und müssen gerettet sein" geführt und daher als gesamte Leistung nicht zu beurteilen. Doch ist der große dramatische Stil schon aus dem Bruchstück zu erkennen: aus der Konzentration des Aufbaus. Eine bedeutende Wirkung ist die Wiederholung der *D*-Moll-Episode des Anfangs in *E*-Moll („der Damm zerschmilzt"), wodurch das Angstvolle der Situation gesteigert wird. Auch der Schluß des Fragments zeugt von dramatischer Kraft. Auf Reichardts sehr wertvolle Komposition (G. L. usw. IV, 21) sei hier entschieden hingewiesen.

Anhang zu Nr. 31 und 37—43 der Goethe-Lieder.

Versuch einer vergleichenden Charakteristik[1] der Harfnerlieder Schuberts, Schumanns, Wolfs.

Wer sich der Einsamkeit ergibt.

Bei Schubert finden wir in der ersten Bearbeitung wie in der zweiten bei der Stelle: „ja laßt mich meiner Qual" Wendung in die parallele Durtonart der Unterdominante: *A*-Moll—F-Dur; in dieser Tonart beginnt bei beiden Stellen eine stärkere Akzentuierung des Schlagens der Harfe. Bei Schubert (zweite Bearbeitung) und Wolf wird starkes Gewicht auf die einleitenden Harfenakkorde gelegt, bei Schumann weniger. Die Steigerung:

[1] Vergleiche das S. 79 unten Ausgeführte.

„ein jeder lebt, ein jeder liebt", hat Wolf am stärksten betont, Schumann weniger (*des* statt *b*), Schubert gar nicht. Das „Schleicht ein Liebender" hat Schubert durch das Motiv



charakterisiert. Das Crescendo dieser Figur (in Oktaven) schildert die „Pein und Qual". Schumann bringt das charakteristische Motiv der Bässe *H-His, Fes-Es, Es-D* erst zur Schilderung des „Überschleichens der Pein", entwickelt dieses also nicht, wie Schubert, aus dem Vorigen. Bei Wolf tritt, wie bei Schubert, eine ähnliche Figur der Unterstimme auf:



aus deren Umbildung ebenfalls die Schilderung der Pein und Qual entsteht. Dazu tritt die schmeichelnde Triole des Liebenden; bei Schumann steht dies schmeichelnde Moment ganz im Vordergrund. Die Sehnsucht „Ach werd' ich erst im Grabe sein" ist bei Schubert resigniert, ebenso bei Wolf, in der Anfangsstimmung des Liedes, bei Schumann tröstend, weich, in versöhnendem Dur. Die Komposition von Wolf ist die das Gedicht am Tiefsten wiedergebende; er allein schließt auch durch die Wiederkehr des Vorspielmotivs in der ersten und zweiten Strophe, sowie am Schlusse und als Nachspiel den Ring am einheitlichsten.

An die Türen will ich schleichen.

Allen drei Kompositionen liegt die Darstellung des „Schleichens" zugrunde. Schumann verwendet eine Sechzehntelfigur, die aber verhältnismäßig wenig Bewegung aufweist. Bei Schubert und Wolf sind Vorspiel, Ritornell und Nachspiel thematisch übereinstimmend, bei Wolf ganz, bei Schubert in freierer Ausgestaltung. Bei Schubert sind Melodie von Lied und Vorspiel im wesentlichen identisch; bei Wolf sind die Vor-, Zwischen- und Nachspiele rein chromatisch, malen realistisch das Schleichen, während Strophe 1 rein diatonisch ist. Strophe 2 schildert in ihrem ersten Teile in der aufwärts steigenden Chromatik den Schmerz des Harfners. Die Schumannsche Komposition wird dem Gedicht vielleicht am meisten gerecht; besonders er-

greifend wirkt das zweimalige Anklingen des schmerzerfüllten „An die Türen will ich schleichen" als Leitmotiv in Tenor- und Sopranstimme der Begleitung.

Wer nie sein Brot mit Tränen aß.

Schubert ringt in seinen 3 Bearbeitungen um eine immer tiefere Wiedergabe des Gedichts. Es ist interessant zu sehen, wie ihn bestimmte Gedanken von der zweiten zur dritten begleiten: so die Steigerung von *A*-Moll nach *Fis*-Moll bzw. nach *A*-Dur. Nur die Anwendung ist eine verschiedene: in II fällt diese Steigerung mit Schluß der ersten und Beginn der zweiten Strophe zusammen, während sie in III die Wiederholung der ersten Strophe (die in II fehlt) einleitet. Den Inhalt der zweiten Strophe sucht er in II nur durch Wiederholung der Melodie von höherer Stufe aus zu geben, wodurch die Schlußsteigerung „denn alle Schuld" etwas unvorbereitet kommt und nicht als Krönung wirkt; aus dieser Empfindung heraus entstand die Coda mit Wiederholung zweier Zeilen von Strophe 1. In III dagegen erreicht er die Steigerung durch die Einführung von Strophe 2 mit hymnischer Melodie und vollen Harfenakkorden und erreicht nun im Schlusse den Höhepunkt, das erste Mal in *A*-Dur, das zweite Mal in *A*-Moll. Die Coda empfinden wir als große musikalische Abschwächung (die Wiederholung der 2. bis 4. Zeile der 2. Strophe), von der uns erst das großartige Nachspiel befreit. Schumann vermeidet innerhalb der ersten Strophe jede Steigerung (nur die Stimmlage hebt sich ein wenig bei „himmlische Mächte"). Mit der zweiten Strophe beginnt, wie bei Schubert, ein volles Rauschen der Harfe, das aber bei „schuldig werden" in ruhigere Akkorde zurücklenkt (wie bei Schubert), um dann in der Repetition der Schlußzeilen und in dem langen Nachspiel abermals zu jener Arpeggienfülle anzuschwellen. Auch Wolf steigert die Harfenklänge mit Beginn der zweiten Strophe, ebenfalls bis „schuldig werden", steigert aber trotzdem bis „überlaßt ihr ihn der Pein", während bei Schubert III der Höhepunkt mit dem Worte „Schuld" zusammenfällt, was auch Schumann anstrebt, aber nicht völlig erreicht (das *f* hätte mit „Schuld" zusammenkommen müssen). In der architektonischen Verwendung des Vorspiels als Ritornell und Nachspiel berührt sich Wolf mit Schubert, während Schumann hier weniger einheitlich verfährt.

Tabellen

zum ersten und zweiten Buch.

Uz (1720—1796).

Titel	Komponiert	Form	Bd.	Seite	Peters
1. Die Liebesgötter	Juni 1816	strophisch	IV	118	VII 98
2. An den Schlaf	Juni 1816	1 Strophe	IV	120	—
3. Gott im Frühlinge	Juni 1816	variiert strophisch	IV	121	VII 94
4. Der gute Hirte	Juni 1816	variiert strophisch	IV	124	—
5. Die Nacht	1816	strophisch	IV	127	VI 40

Herder (als Übersetzer) (1744—1803).

Titel	Komponiert	Form	Bd.	Seite	Peters
1. Verklärung (nach Pope)	4. Mai 1813	variiert strophisch mit Rezitativ gemischt	I	68	V 86
2. Eine Altschottische Ballade. (Aus den: „Stimmen der Völker"). Zwei Fassungen	Sept. 1827	strophisch	IX	102 u. 104	—

Köpken (1737—1811).

Titel	Komponiert	Form	Bd.	Seite	Peters
1. Freude der Kinderjahre	Juli 1816	strophisch	IV	142	VII 84

Jacobi (1740—1814).

Titel	Komponiert	Form	Bd.	Seite	Peters
1. An Chloen	August 1816	strophisch	IV	149	—
2. Hochzeitslied	August 1816	strophisch	IV	150	—
3. In der Mitternacht	August 1816	strophisch	IV	151	—

Titel	Komponiert	Form	Bd.	Seite	Peters
4. Trauer der Liebe	August 1816	strophisch	IV	152	VII 26
5. Die Perle	August 1816	strophisch	IV	153	—
6. Lied des Orpheus	Sept. 1816	durchkomponiert	IV	164	V 98
7. Orpheus. (Zweite Bearbeitung.)				170	
8. Litaney	August 1818	strophisch	V	216	I 242 u. II 212

Schubart (1739—1791).

Titel	Komponiert	Form	Bd.	Seite	Peters
1. An mein Klavier	1816	strophisch	IV	138	VII 23
2. Grablied auf einen Soldaten	Juli 1816	strophisch	IV	140	—
3. An den Tod	1817	strophisch	V	130	V 84
4. Die Forelle. (Vier Fassungen.)	1817	variiert strophisch	V	132 ff.	I 197

Klopstock (1724—1803).

Titel	Komponiert	Form	Bd.	Seite	Peters
1. Furcht der Geliebten	12. Sept. 1815	strophisch	III	70	VII 24
2. Das Rosenband	12. Sept. 1815	variiert strophisch	III	72	I 257 u. V 160
3. Selma und Selmar. (Zwei Fassungen)	14. Sept. 1815	strophisch	III	74/75	V 158
4. Vaterlandslied. (Zwei Fassungen)	14. Sept. 1815	strophisch	III	76/77	—
5. An Sie	14. Sept. 1815	strophisch	III	78	—
6. Die Sommernacht	14. Sept. 1815	durchkomponiert Rezitativ	III	80	—
7. Die frühen Gräber	14. Sept. 1815	strophisch	III	84	V 162
8. Dem Unendlichen. (Drei Fassungen)	15. Sept. 1815	durchkomponiert	III	85 ff.	V 31
9. Hermann und Thusnelda	27. Okt. 1815	durchkomponiert	III	159	V 154

Titel	Komponiert	Form	Bd.	Seite	Peters
10. Das große Halleluja	Juni 1816	gemischt (variiert strophisch)	IV	110	—
11. Schlachtgesang	Juni 1816	strophisch	IV	112	—
12. Die Gestirne	Juni 1816	strophisch	IV	114	V 35
13. Edone	Juni 1816	variiert strophisch	IV	116	V 161

Ossian.

Titel	Komponiert	Form	Bd.	Seite	Peters
1. Lodas Gespenst	Febr. 1815	durchkomponiert	II	21	IV 181
2. Kolmas Klage	Juni 1815	gemischt	II	161	II 207
3. Shilrik und Vinvela	Sept. 1815	durchkomponiert	III	100	IV 192
4. Ossians Lied nach dem Falle Nathos'	1815	1 Strophe	III	108	IV 200
5. Das Mädchen von Inistore	Sept. 1815	durchkomponiert	III	110	IV 202
6. Der Tod Oscars	Febr. 1816	durchkomponiert	IV	7	IV 204
7. Cronnan	5. Sept. 1815	durchkomponiert	IV	21	IV 174
8. Die Nacht	Febr. 1817	durchkomponiert	V	39	IV 162
9. Lorma. (Fragment)	10. Febr. 1816	Fragment	X	102	—

Stolberg (1750—1819).

Titel	Komponiert	Form	Bd.	Seite	Peters
1. Morgenlied	24. Aug. 1815	strophisch	III	54	—
2. Abendlied	28. Aug. 1815	strophisch	III	62	—
3. An die Natur	15. Jan. 1816	strophisch	IV	2	—
4. Daphne am Bach	April 1816	strophisch	IV	81	VII 87
5. Stimme der Liebe	April 1816	durchkomponiert	IV	82	III 200
6. Lied	April 1823	durchkomponiert	VII	104	—
7. Auf dem Wasser zu singen	1823	strophisch	VII	106	I 216

Claudius (1740—1815).

Titel	Komponiert	Form	Bd.	Seite	Peters
1. An eine Quelle	1816	durchkomponiert	IV	232	IV 124
2. Bei dem Grabe meines Vaters	Nov. 1816	strophisch	IV	234	VII 28

Titel	Komponiert	Form	Bd.	Seite	Peters
3. Am Grabe Anselmos	4. Nov. 1816	variiert strophisch	IV	236	II 14
4. An die Nachtigall	Nov. 1816	durchkomponiert	IV	238	IV 96
5. Wiegenlied	Nov. 1816	strophisch	IV	239	II 194
6. Abendlied	Nov. 1816	strophisch	IV	240	VII 30
7. Phidile	Nov. 1816	strophisch	IV	242	—
8. Lied	1816	strophisch	IV	244	—
9. Lied. (2. Bearbtg.)	Nov. 1816	strophisch	IV	246	—
10. Der Tod und das Mädchen	Febr. 1817	durchkomponiert	V	35	I 221
11. Das Lied vom Reifen	Febr. 1817	strophisch	V	36	—
12. Täglich zu singen	Febr. 1817	strophisch	V	38	—

Gotter (1746—1797).

Titel	Komponiert	Form	Bd.	Seite	Peters
1. Pflicht und Liebe. (Fragment)	Aug. 1816	Fragment	X	104	—

Hölty (1748—1776).

Titel	Komponiert	Form	Bd.	Seite	Peters
1. Totengräberlied	19. Jan. 1813	durchkomponiert	I	54	—
2. An den Mond	17. Mai 1815	variiert strophisch	II	110	II 116
3. Die Mainacht	17. Mai 1815	strophisch	II	112	—
4. An die Nachtigall	22. Mai 1815	strophisch	II	116	VI 100
5. An die Apfelbäume	22. Mai 1815	variiert strophisch	II	117	VI 76
6. Seufzer	22. Mai 1815	variiert strophisch	II	120	—
7. Der Liebende	29. Mai 1815	strophisch	II	123	—
8. Die Nonne	29. Mai 1815 und 16. Juni 1815	gemischt	II	124	—
9. Der Traum	17. Juni 1815	strophisch	II	158	VI 96
10. Die Laube	17. Juni 1815	strophisch	II	159	VI 98
11. Klage. (Zwei Fassungen)	Jan. 1816	strophisch	IV	4 u. 5	—
12. Klage	12. Mai 1816	variiert strophisch	IV	95	VI 62
13. Frühlingslied	13. Mai 1816	strophisch	IV	97	VII 89

Titel	Komponiert	Form	Bd.	Seite	Peters
14. Auf den Tod einer Nachtigall	13. Mai 1816	strophisch	IV	98	—
15. Die Knabenzeit	13. Mai 1816	strophisch	IV	100	—
16. Winterlied	13. Mai 1816	strophisch	IV	102	—
17. Minnelied	Mai 1816	strophisch	IV	103	VII 10
18. Die frühe Liebe	Mai 1816	strophisch	IV	104	—
19. Blumenlied	Mai 1816	strophisch	IV	105	VII 100
20. Der Leidende	Mai 1816	strophisch	IV	106	VI 79
21. Seligkeit	Mai 1816	strophisch	IV	108	—
22. Erntelied	Mai 1816	strophisch	IV	109	VI 60
23. An den Mond	7. Aug. 1816	strophisch	IV	148	—

Matthisson (1761—1831).

Titel	Komponiert	Form	Bd.	Seite	Peters
1. Die Schatten	12.April 1813	durchkomponiert	I	58	—
2. Andenken	April 1814	variiert strophisch	I	144	—
3. Geisternähe	April 1814	variiert strophisch (gemischt)	I	147	—
4. Totenopfer	April 1814	durchkomponiert	I	151	—
5. Trost an Elisa	April 1814	durchkomponiert (rein rezitativisch)	I	154	—
6. Die Betende	April 1814	strophisch	I	156	V 171
7. Lied aus der Ferne	Juli 1814	strophisch	I	158	—
8. Der Abend	Juli 1814	variiert strophisch	I	161	—
9. Lied der Liebe	Juli 1814	variiert strophisch (gemischt)	I	163	—
10. Erinnerungen	1814	gemischt	I	166	—
11. Adelaide	1814	gemischt	I	169	VI 35
12. Romanze	29.Sept. 1814	durchkomponiert	I	178	—
13. An Laura	7. Okt. 1814	variiert strophisch	I	183	V 173
14. Der Geistertanz	14. Okt. 1814	gemischt	I	186	II 237
15. Stimme der Liebe	Mai 1815	strophisch	II	98	—
16. Naturgenuß	Mai 1815	strophisch	II	99	VII 86
17. Die Sterbende	Mai 1815	strophisch	II	100	—
18. Totenkranz	25. Aug. 1815	strophisch	III	61	—
19. Entzückung	April 1816	durchkomponiert	IV	84	—
20. Geist der Liebe	April 1816	strophisch	IV	87	—
21. Klage	April 1816	variiert strophisch	IV	88	—
22. Stimme der Liebe	29.April 1816	strophisch	IV	90	—

Titel	Komponiert	Form	Bd.	Seite	Peters
23. Julius an Theone	30. April 1816	durchkomponiert	IV	91	—
24. Skolie	Dez. 1816	strophisch	IV	249	—
25. Lebenslied	Dez. 1816	strophisch	IV	250	VI 16
Fragment:					
26. Der Geistertanz	um 1812	Fragment	X	92/94	—

Kosegarten (1758—1818).

Titel	Komponiert	Form	Bd.	Seite	Peters
1. Das Finden	25. Juni 1815	strophisch	II	167	VI 32
2. Idens Nachtgesang	7. Juli 1815	strophisch	II	173	VII 22
3. Von Ida	7. Juli 1815	strophisch	II	174	—
4. Die Erscheinung	7. Juli 1815	strophisch	II	175	IV 117
5. Die Täuschung	7. Juli 1815	strophisch	II	176	VI 93
6. Das Sehnen	8. Juli 1815	strophisch	II	177	VI 101
7. Der Abend	Juli 1815	strophisch	II	178	IV 146
8. Geist der Liebe	15. Juli 1815	strophisch	II	180	IV 144
9. Abends unter der Linde	24. Juli 1815	strophisch	II	204	—
10. Abends unter der Linde	25. Juli 1815	strophisch	II	206	—
11. Die Mondnacht	25. Juli 1815	strophisch	II	208	—
12. Huldigung	27. Juli 1815	strophisch	II	210	—
13. Alles um Liebe	27. Juli 1815	strophisch	II	212	—
14. Die Sterne	19. Okt. 1815	strophisch	III	142	—
15. Nachtgesang	19. Okt. 1815	strophisch	III	144	VII 88
16. An Rosa I	19. Okt. 1815	strophisch	III	145	—
17. An Rosa II (1. Bearb.)	19. Okt. 1815	strophisch	III	146	—
18. An Rosa II (2. Bearb.)	19. Okt. 1815	strophisch	III	147	—
19. Idens Schwanenlied	19. Okt. 1815	strophisch	III	148	—
20. Schwanengesang	19. Okt. 1815	strophisch	III	150	—
21. Luisens Antwort	19. Okt. 1815	strophisch	III	152	—
22. An die untergehende Sonne	Juli 1816 bis Mai 1817	durchkomponiert	IV	134	IV 45

Salis (1762—1834).

Titel	Komponiert	Form	Bd.	Seite	Peters
1. Das Grab	28. Dez. 1815	strophisch	III	231	—
2. Das Grab	11. Febr. 1816	strophisch	IV	6	—
3. Pflügerlied	März 1816	strophisch	IV	58	—
4. Die Einsiedelei	März 1816	strophisch	IV	60	VI 14
5. Gesang an die Harmonie	März 1816	strophisch	IV	62	—
6. Die Wehmut	März 1816	strophisch	IV	64	VII 12
7. Lied (1. Bearb.) (2. Bearb.)	27. März 1816 April 1816	strophisch	IV	66/ 67	VI 25
8. Der Herbstabend	27. März 1816	strophisch	IV	68	—
9. Der Entfernten	?	strophisch	IV	69	VII 40
10. Fischerlied	?	strophisch	IV	70	—
11. Fischerlied	Mai 1817	strophisch	V	118	—
12. Die Einsiedelei	März 1817	strophisch	V	120	VII 72
13. Das Grab	Juni 1817	strophisch	V	122	—
14. Der Jüngling an die Quelle	1821	variiert strophisch	VI	208	VI 3

Schiller (1759—1805).

Titel	Komponiert	Form	Bd.	Seite	Peters
1. Des Mädchens Klage	1811	durchkomponiert	I	16	—
2. Eine Leichenphantasie	1811	durchkomponiert	I	22	—
3. Der Jüngling am Bache	24. Sept. 1812	variiert strophisch	I	48	—
4. Sehnsucht	15.–17. April 1813	durchkomponiert	I	62	—
5. Thekla. Eine Geisterstimme	22. Aug. 1813	durchkomponiert	I	70	—
6. Der Taucher (zwei Bearbeitungen)	Sept. 1813 bis Aug. 1814	durchkomponiert	I	73/ 102	V 49
7. An Emma (drei Fassungen)	17. Sept. 1814	durchkomponiert	I	172 174 176	II 118
8. Das Mädchen aus der Fremde	16. Okt. 1814	variiert strophisch	I	189	—
9. Die Erwartung	27. Febr. 1815	durchkomponiert	II	47	III 84
10. An die Freude	Mai 1815	strophisch	II	102	IV 126

Titel	Komponiert	Form	Bd.	Seite	Peters
11. Des Mädchens Klage (zwei Fassungen)	15. Mai 1815	strophisch	II	104/106	I 210
12. Der Jüngling am Bache	15. Mai 1815	strophisch	II	108	VII 90
13. Amalia	19. Mai 1815	durchkomponiert	II	113	VI 106
14. Das Geheimnis	7. Aug. 1815	strophisch	III	2	—
15. Hoffnung	7. Aug. 1815	strophisch	III	4	—
16. An den Frühling (zwei Fassungen)	Aug. 1815 Okt. 1817	strophisch	III	6/8	VII 34
17. Das Mädchen aus der Fremde	12. Aug. 1815	strophisch	III	10	VII 92
18. Die Bürgschaft	Aug. 1815	durchkomponiert	III	11	V 11
19. Punschlied	18. Aug. 1815	strophisch	III	30	VII 93
20. An den Frühling	6. Sept. 1815	strophisch	III	68	VI 103
21. Lied. „Es ist so angenehm"	16. Sept. 1815	strophisch	III	69	—
22. Hektors Abschied (zwei Fassungen)	19. Okt. 1815	durchkomponiert	III	130/136	IV 53
23. Klage der Ceres	9. Nov. 1815 Juni 1816	durchkomponiert	III	171	—
24. Ritter Toggenburg	13. März 1816	durchkomponiert	IV	31	V 103
25. Der Flüchtling	18. März 1816	durchkomponiert	IV	35	—
26. Laura am Klavier (zwei Fassungen)	März 1816	durchkomponiert	IV	41/46	—
27. Des Mädchens Klage	März 1816	strophisch	IV	52	—
28. Die Entzückung an Laura	März 1816	strophisch	IV	54	—
29. Die vier Weltalter	März 1816	strophisch	IV	56	IV 130
30. Gruppe aus dem Tartarus	Sept. 1817	durchkomponiert	V	144	II 61
31. Elysium	Sept. 1817	durchkomponiert	V	149	IV 215
32. Der Alpenjäger	Okt. 1817	variiert strophisch	V	168	IV 28
33. Der Kampf	Nov. 1817	durchkomponiert	V	171	VI 164
34. Thekla. Eine Geisterstimme (zwei Fassungen)	Nov. 1817	strophisch	V	177/178	II 168
35. Sehnsucht (zwei Fassungen)	1819	durchkomponiert	VI	23/29	II 86
36. Hoffnung	1819	strophisch	VI	36	IV 75
37. Der Jüngling am Bache (zwei Fassungen)	April 1819	strophisch	VI	38/49	II 158

Titel	Komponiert	Form	Bd.	Seite	Peters
38. Fragment aus: Die Götter Griechenlands (zwei Fassungen)	Nov. 1819	variiert strophisch	VI	76/78	VI 30
39. Das Geheimnis	Mai 1823	variiert strophisch	VII	125	VI 109
40. Der Pilgrim	Mai 1823	variiert strophisch	VII	130	IV 24
41. Dithyrambe	1823	strophisch	VIII	14	II 128
Fragmente:					
42. Die Entzückung an Laura	Aug. 1817	Kurze Fragmente	X	119/120	—

Strophische Lieder . . . 17
Variiert strophische Lieder 6
Durchkomponierte Lieder . 18

Mehrmals hat Schubert komponiert:

Des Mädchens Klage	dreimal:	einmal durchkomponiert, zweimal strophisch.
Der Jüngling am Bache	dreimal:	einmal variiert strophisch, zweimal strophisch.
Sehnsucht	zweimal:	durchkomponiert.
Thekla, eine Geisterstimme	dreimal:	einmal durchkomponiert, zweimal strophisch.
Das Mädchen aus der Fremde	zweimal:	einmal variiert strophisch, einmal strophisch.
Das Geheimnis	zweimal:	einmal strophisch, einmal durchkomponiert.
Hoffnung	zweimal:	strophisch.
An den Frühling	zweimal:	strophisch.

Schubert komponierte also 30 Gedichte von Schiller,
darunter 3 dreimal,
5 zweimal.

Goethe (1749—1832).

Titel	Komponiert	Form	Bd.	Seite	Peters
1. Gretchen am Spinnrade	19. Okt. 1814	durchkomponiert	I	191	I 176
2. Nachtgesang	30. Nov. 1814	strophisch	I	197	VI 56
3. Trost in Tränen	30. Nov. 1814	strophisch	I	198	II 230
4. Schäfers Klagelied	1814	variiert strophisch	I	200	I 225

Titel	Komponiert	Form	Bd.	Seite	Peters
5. Sehnsucht	7. Dez. 1814	gemischt	I	206	VI 10
6. Szene aus Goethes Faust (zwei Fassungen)	12. Dez. 1814	durchkomponiert	I	215/219	V 108
7. Der Sänger (zwei Fassungen)	Febr. 1815	durchkomponiert	II	33 u. 44	III 94
8. Am Flusse	27. Febr. 1815	variiert strophisch	II	58	—
9. An Mignon (zwei Fassungen)	27. Febr. 1815	strophisch	II	59/60	II 49
10. Nähe des Geliebten (zwei Fassungen)	27. Febr. 1815	strophisch	II	62/63	I 243
11. Freudvoll und leidvoll	3. Juni 1815	durchkomponiert (1 Strophe)	II	130	II 236
12. Meeresstille	21. Juni 1815	durchkomponiert (1 Strophe)	II	160	II 3
13. Wanderers Nachtlied	5. Juli 1815	durchkomponiert (1 Strophe)	II	170	II 8
14. Der Fischer	5. Juli 1815	strophisch	II	171	II 9
15. Erster Verlust	5. Juli 1815	durchkomponiert	II	172	II 11
16. Tischlied	15. Juli 1815	strophisch	II	182	IV 147
17. Der Gott und die Bajadere	18. Aug. 1815	strophisch	III	32	VII 106 VI 54
18. Der Rattenfänger	19. Aug. 1815	strophisch	III	34	
19. Der Schatzgräber	19. Aug. 1815	variiert strophisch	III	35	VII 102
20. Heidenröslein	19. Aug. 1815	strophisch	III	37	I 182
21. Bundeslied	19. Aug. 1815	strophisch	III	38	—
22. An den Mond	19. Aug. 1815	strophisch	III	40	VI 57
23. Wonne der Wehmut	20. Aug. 1815	durchkomponiert (1 Strophe)	III	42	IV 141
24. Wer kauft Liebesgötter?	21. Aug. 1815	strophisch	III	43	VI 52
25. Die Spinnerin	Aug. 1815	strophisch	III	44	IV 151
26. Liebhaber in allen Gestalten		strophisch	III	46	VII 97
27. Schweizerlied		strophisch	III	48	VII 36
28. Der Goldschmiedgesell		strophisch	III	49	VI 66
29. Nur wer die Sehnsucht kennt (zwei Fassungen)	18. Okt. 1815	durchkomponiert	III	126/128	—
30. Mignon „Kennst du das Land?“	23. Okt. 1815	variiert strophisch	III	155	II 221
31. Wer sich der Einsamkeit ergibt	13. Nov. 1815	variiert strophisch	III	187	—

Titel	Komponiert	Form	Bd.	Seite	Peters
32. Geistesgruß (vier Fassungen)	1815	gemischt (bzw. durchkomponiert)	III	189 ff	IV 82
33. Hoffnung (zwei Fassungen)	1815	durchkomponiert (1 Strophe)	III	193/194	VII 62
34. An den Mond	1815	variiert strophisch	III	195	VII 50
35. Rastlose Liebe	1815	durchkomponiert	III	198	I 222
36. Erlkönig (vier Fassungen)	1815	durchkomponiert	III	202 ff	I 170
37. Wer sich der Einsamkeit ergibt	Sept. 1816	durchkomponiert	IV	181	—
38. An die Türen will	Sept. 1816	variiert strophisch	IV	184	—
39. Wer nie sein Brot	Sept. 1816.	strophisch	IV	186	—
40. Wer nie sein Brot	Sept. 1816	durchkomponiert (frei variiert strophisch)	IV	187	—
41. Wer sich der Einsamkeit ergibt	Sept. 1816	durchkomponiert	IV	189	II 27
42. Wer nie sein Brot	Sept. 1816	variiert strophisch	IV	192	II 30
43. An die Türen will	Sept. 1816	variiert strophisch	IV	196	II 33
44. Nur wer die Sehnsucht kennt	Sept. 1816	durchkomponiert	IV	198	—
45. Nur wer die Sehnsucht kennt	1816	durchkomponiert	IV	200	—
46. Der König in Thule	1816	strophisch	IV	202	II 12
47. Jägers Abendlied[1]	1816	strophisch	IV	203	I 228
48. An Schwager Kronos	1816	durchkomponiert	IV	204	II 44
49. Auf dem See (zwei Fassungen)	März 1817	durchkomponiert	V	66 u. 70	II 172
50. Ganymed	März 1817	durchkomponiert	V	75	I 244 III 11
51. Ein Blick von deinen Augen	Okt. 1819	variiert strophisch (gemischt)	VI	68	VI 85 III 212
52. Prometheus	Okt. 1819	durchkomponiert	VI	71	III 207
53. Versunken	Febr. 1821	durchkomponiert	VI	178	I 232
54. Geheimes	März 1821	variiert strophisch	VI	183	
55. Grenzen der Menschheit	März 1821	durchkomponiert	VI	185	III 144
56. Heiß mich nicht reden	April 1821	variiert strophisch	VI	189	—

[1] Vgl. S. 227.

Titel	Komponiert	Form	Bd.	Seite	Peters
57. So laßt mich scheinen	April 1821	variiert strophisch	VI	191	VI 64
58. Was bedeutet die Bewegung	1821	durchkomponiert (bzw. frei variiert strophisch)	VI	194	II 38
59. Ach, um deine feuchten Schwingen	1821	durchkomponiert (bzw. frei variiert strophisch)	VI	201	II 68
60. Der Musensohn	Dez. 1822	variiert strophisch	VII	48	I 253 IV 78
61. An die Entfernte	Dez. 1822	variiert strophisch	VII	54	VII 54
62. Am Flusse	Dez. 1822	strophisch	VII	56	—
63. Willkommen und Abschied (zwei Fassungen)	Dez. 1822	durchkomponiert	VII	58/ 64	III 25
64. Wanderers Nachtlied	1822 (?)	durchkomponiert (1 Strophe)	VII	70	I 229
65. Nur wer die Sehnsucht kennt	Jan. 1826	variiert strophisch	VIII	166	—
66. Heiß mich nicht reden	Jan. 1826	durchkomponiert	VIII	169	II 130
67. So laßt mich scheinen	Jan. 1826	variiert strophisch	VIII	172	II 132
68. Nur wer die Sehnsucht kennt	Jan. 1826	variiert strophisch	VIII	174	I 214
Fragmente.					
69. Gesang der Geister über den Wassern	Sept. 1816	Fragment	X	106	—
70. Mahomets Gesang	März 1817	Fragment	X	110	—
71. Ach neige, du Schmerzensreiche	Mai 1817	Fragment	X	116	—
72. Mahomets Gesang	März 1821	Fragment	X	125	—
73. Johanna Sebus	April 1821	Fragment	X	128	—

Strophische Lieder . . . 20
Variiert strophische Lieder 18
Durchkomponierte Lieder . 30

Mehrmals hat Schubert komponiert:

Am Flusse — zweimal: einmal variiert strophisch, einmal strophisch.